

CRISTIANE BUSATO SMITH

**REPRESENTAÇÕES DA OFÉLIA DE SHAKESPEARE NA
INGLATERRA VITORIANA:
UM ESTUDO INTERDISCIPLINAR**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Regina Przybycien

CURITIBA

2007






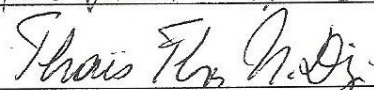
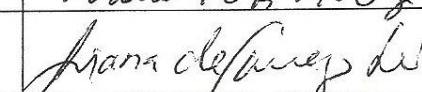
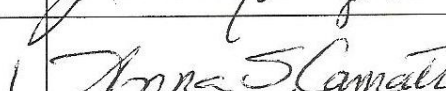
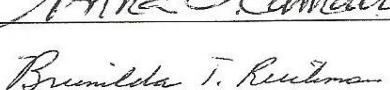
PARECER

Defesa de tese da doutoranda CRISTIANE BUSATO SMITH para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

As abaixo assinadas REGINA MARIA PRZYBYCIEN, THAÍS FLORES DINIZ, LIANA DE CAMARGO LEÃO, ANNA STEGH CAMATTI e BRUNILDA REICHMANN argüíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a tese:

“REPRESENTAÇÕES DA OFÉLIA DE SHAKESPEARE NA INGLATERRA VITORIANA: UM ESTUDO INTERDISCIPLINAR”

Procedida a argüição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Doutora em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
REGINA MARIA PRZYBYCIEN		aprovada
THAÍS FLORES DINIZ		aprovada
LIANA DE CAMARGO LEÃO		aprovado
ANNA STEGH CAMATTI		Aprovada
BRUNILDA REICHMANN		Aprovada

Curitiba, 25 de maio de 2007.

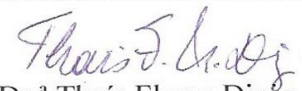

Prof. Dr. Paulo Astor Soethe
Coordenador




UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

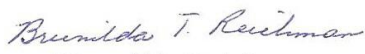
Ata trecentésima septuagésima sétima, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção de título de doutora a que se submeteu a doutoranda **CRISTIANE BUSATO SMITH**. No dia vinte e cinco de maio de dois mil e sete, às treze horas e trinta minutos, na sala 1013, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelas seguintes Professoras Doutoras: **REGINA MARIA PRZYBYCIEN**, Presidente, **THAÍS FLORES DINIZ**, **LIANA DE CAMARGO LEÃO**, **ANNA STEGH CAMATTI** e **BRUNILDA REICHMANN** designadas pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada “REPRESENTAÇÕES DA OFÉLIA DE SHAKESPEARE NA INGLATERRA VITORIANA: UM ESTUDO INTERDISCIPLINAR”, apresentada por **CRISTIANE BUSATO SMITH**. A sessão teve início com a apresentação oral da doutoranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada uma das Examinadoras para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na seqüência, a Professora **REGINA MARIA PRZYBYCIEN** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Doutora em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da tese. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte e cinco de maio de dois mil e sete. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx


Dr.ª Regina Maria Przybycien


Dr.ª Thaís Flores Diniz


Dr.ª Liana de Camargo Leão


Dr.ª Anna Stegh Camatti


Dr.ª Brunilda Reichmann


Cristiane Busato Smith

TERMO DE APROVAÇÃO

CRISTIANE BUSATO SMITH

REPRESENTAÇÕES DA OFÉLIA DE SHAKESPEARE NA INGLATERRA
VITORIANA:
UM ESTUDO INTERDISCIPLINAR

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do do título de Doutor em Estudos Literários, ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Regina Przybycien
Universidade Federal do Paraná

Curitiba, de de 2007

*Às minhas filhas Maria Luiza e Maria Carolina
e meu marido William.*

AGRADECIMENTOS

*I can no other answer make but thanks,
And thanks; and ever thanks.*

Shakespeare (*Twelveth Night*)

Agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Regina Przybycien, por ter acreditado em mim e por ter me ensinado a pensar por mim mesma.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Liana de Camargo Leão, ex-colega de mestrado e modelo de uma acadêmica séria e dedicada. A Professora Liana foi, em todos os momentos, uma grande incentivadora. Emprestou-me vários livros, ajudou com comentários e sugestões importantes. E também me contagiou com sua paixão pelos estudos shakespearianos.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camatti, professora de dramaturgia durante o meu curso de mestrado na UFPR. A Professora Anna acompanha a minha trajetória desde então e se tornou outra grande incentivadora a estudar Shakespeare. A Professora Anna sempre se prontificou a auxiliar no que fosse possível.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Célia Arns de Miranda por ter participado da minha banca de qualificação e ter feito excelentes sugestões.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Mail Marques por ter participado da minha banca de qualificação e ter feito excelentes sugestões. A Profa Mail teve a gentileza de enviar-me suas próprias anotações e reflexões sobre a obra *A violência e o sagrado* de René Girard.

Agradeço a Jim Shaw (PhD), bibliotecário chefe do Shakespeare Institute, instituição onde passei um mês como Professora Leitora em 2004 para fazer a minha pesquisa bibliográfica. Jim me guiou pelo oceano de livros que encontrei, me ajudando na seleção de livros raros. Agradeço também por Jim ter encontrado um *Family Shakespeare* na Austrália por um preço mais baixo do que eu pagaria pela fotocópia que ele se prontificou em fazer.

Agradeço à Prof.^a (PhD) Griselda Pollock, diretora do CentreCATH (Centre for Cultural Analysis, Theory and History) da Universidade de Leeds (Inglaterra), por ter me recebido como Professora Visitante durante dois meses em 2005. Durante o tempo que estive lá, tive a oportunidade de conhecer uma acadêmica feminista admirável, de renome internacional, cujo trabalho se estende além da academia, principalmente no que diz respeito ao resgate

histórico de artistas femininas. Além de assistir seus cursos, pude trocar idéias com a Profa. Pollock sobre a representação visual de Ofélia e a questão da vítima sacrificial.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Marlene Soares dos Santos, pela generosidade em compartilhar seu conhecimento, por ter me enviado dois livros e ter me incentivado. Foi sempre uma inspiração ouvi-la, em cursos e palestras.

Agradeço à Josine Opmeer, coordenadora do CentreCATH da University of Leeds (Inglaterra), por ter feito com que tudo funcionasse bem para mim lá.

Agradeço ao meu ex-aluno e amigo Mauro Scaramuzza Filho, por ter tido a paciência de me escutar pensando em voz alta.

Agradeço ao Odair Rodrigues, secretário do Departamento de Pós-Graduação de Letras da Universidade Paraná do Paraná, pelo gentil auxílio nos trâmites burocráticos.

Agradeço à Érika Vieira, por ter me enviado sua dissertação sobre Ofélia de Belo Horizonte.

Agradeço à Georgiana Ziegler, bibliotecária da Folger Library, e pesquisadora sobre Ofélia, por indicar alguns livros e sites interessantes sobre a personagem.

Agradeço à minha querida mãe Rosi de Oliveira Busato, por sempre ter me apoiado.

Agradeço às minhas queridas filhas Maria Luiza e Maria Carolina, por terem entendido e respeitado os meus momentos de estudo e por me incentivarem a pensar na condição feminina.

Agradeço postumamente ao meu querido pai, Arnaldo Busato, uma pessoa que abraçou causas humanitárias sem medo, nem preguiça. Infatigável defensor da saúde pública, meu pai fez diferença para muita gente, principalmente os destituídos. Era a vocação e felicidade dele. A memória de meu pai sempre foi a minha maior fonte de força e inspiração.

O meu débito maior é para com o meu querido marido, William Ralph Smith Jr. Além de viabilizar as minhas viagens de pesquisa, ele sempre se prontificou a cuidar das nossas filhas para que eu pudesse estudar. Nossas conversas sobre a minha pesquisa sempre me levaram a refletir, e devo a ele os gráficos e ilustrações aqui inseridos. Obrigada Bill, pelo teu amor e generosidade, e por me incentivar, diariamente, a acreditar em mim mesmo.

...há um deus guiando
Nosso fim, seja nosso embora o início.
(Hamlet)

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	xiv
RESUMO.....	xv
ABSTRACT	xvi
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - OFÉLIA NO SÉCULO XIX: TEXTOS E CONTEXTOS.....	28
1.1 PREPARAÇÃO DO CENÁRIO	29
1.2 TEXTOS DOMESTICADOS	32
1.2.1 Contos de Shakespeare.....	36
1.2.2 <i>The Family Shakespeare</i>	42
1.3 OS MANUAIS DE CONDUTA.....	55
1.3.1 <i>Shakspeares's heroines: characteristics of women, moral, poetical, and historical</i>	58
1.3.2 <i>The Girlhood of Shakespeare's Heroines in a Series of Tales</i>	63
CAPÍTULO 2 - O IMPACTO VISUAL DE OFÉLIA NO PALCO.....	73
2.1 LUZ E SOMBRA NO TEATRO VITORIANO	74
2.2 CORTES E RECORTES: O <i>HAMLET</i> DE HENRY IRVING	81
2.3 QUE OFÉLIA ENCENOU ELLEN TERRY? " ENTRA OFÉLIA DISTRAÍDA ".....	95
2.3.1 A Cena do Convento	109
2.3.2 A Cena da Loucura	114
CAPÍTULO 3 - <i>ARS MORIENDI</i>: A VISÃO (A)POÉTICA DA MORTE DA MULHER	129
3.1 PINTURA LITERÁRIA: DA ARTE PARA A ARTE.....	130
3.2 AS MULHERES VITORIANAS, O SUICÍDIO E A IDÉIA DA REDENÇÃO	140
3.3 <i>OPHELIA</i> DE MILLAIS: A GLAMOURIZAÇÃO DA MORTE.....	148
3.4 ELIZABETH SIDDALL: A SUPREMACIA DA ARTE SOBRE A VIDA	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS	180
REFERÊNCIAS	186

ANEXOS

ANEXO 1 - LEA MERRIT	195
ANEXO 2 - Dr. DIAMOND	196
ANEXO 3 - PINTURAS DE OFÉLIA EXPOSTAS NA ROYAL ACADEMY, LONDRES	197
ANEXO 4 - PARÓDIAS DE <i>OPHELIA</i> DE MILLAIS.....	198
ANEXO 5 - DESENHOS E PINTURAS DE ELIZABETH SIDDALL FEITAS POR DANTE GABRIEL ROSSETTI	201
ANEXO 6 - SONETO DE ROSSETTI RETIRADO DO CAIXÃO DA ESPOSA	204
ANEXO 7 - BIBLIOGRAFIA SOBRE OFÉLIA.....	205
ANEXO 8 - EXEMPLOS DE OFÉLIA NA CULTURA DE MASSA (SÉRIE DE <i>BEST-SELLERS</i> E MÚSICA POPULAR)	223
ANEXO 9 - OFÉLIAS MORIBUNDAS (A CAMINHO DO CÓRREGO).....	225

LISTA DE FIGURAS

1	William Henry Mote <i>Ophelia</i> (1848)	28
2	Anna Jameson.....	59
3	Ilustrações de <i>The Girlhood of Shakespeare's heroines</i>	64
4	<i>The girlhood of Shakespeare's heroines</i>	69
5	Gravura anônima de Ellen Terry e Henry Irving na cena do convento (1879)	73
6	O Teatro Olympic, em 1818.....	80
7	George Frederic Watts. <i>Ophelia</i> c. 1864.....	96
8	Ilustração de um dos populares <i>tableaux vivants</i> e <i>poses plastiques</i> do Professor Keller apresentados em 1845 na Adelaide Gallery	99
9	Ellen Terry como Ofélia na cena do convento.....	112
10	Detalhe do figurino de Ellen Terry na cena do convento	112
11	Ellen Terry com o figurino usado na cena da loucura	117
12	<i>Ophelia</i> (capa de <i>Hamlet</i> , edição da Arden de 2006).....	129
13	Francis Hayman The Play Scene from <i>Hamlet</i> (c. 1740-1741).....	134
14	John Hamilton Mortimer <i>Ophelia</i> (Act IV, scene 7), 1775.....	135
15	Francis Legat after Benjamin West Detail of <i>Hamlet</i> (c. 1802)	136
16	<i>Ophelia vide Hamlet</i> , 1794.....	137
17	Marcus Stone Ophelia , 1896.....	139
18	G. F. Watts. Found Drowned . Oil on canvas. ca. 1848-50.....	140
19	Ilustração da peça <i>London by night</i>	145
20	<i>Ophelia</i> de Eugène Delacroix (1853)	150
21	Auguste Prèault. <i>Ophelia</i> (200 x 75) bronze	151
22	<i>Ophelia</i> (Millais, 1851-2).....	155
23	Detalhe da expressão de Siddall feito para o estudo de <i>Ophelia</i> de Millais	156
24	Detalhe da expressão facial de <i>Ophelia</i> de Millais	157
25	Arthur Hughes. Ophelia . 1852. Manchester City Art Gallery.....	166
26	Elizabeth Siddall, 1853 (<i>Self Portrait</i>)	167
27	Dante Gabriel Rossetti <i>Beata Beatrix</i> , 1870.....	170

RESUMO

Esta tese mapeia as representações da personagem Ofélia de Shakespeare na Inglaterra vitoriana em três áreas nas quais ela ganhou maior expressividade: em edições, no palco e na iconografia. Trata-se, portanto, de um estudo interdisciplinar, que se insere na área dos estudos culturais. A premissa básica é a de que a ubíqua presença de Ofélia na cultura vitoriana serve como exemplo paradigmático do que Raymond Williams chama de "estrutura de sentimento", ou seja, a personagem constitui um veículo adequado para compreendermos os paradoxos da época, principalmente no que diz respeito aos papéis femininos. A divisão da tese é arquitetada em três capítulos que lidam com as especificidades de cada representação, mostrando, também, como eles se interconectam dinamicamente. O material analisado contempla duas edições familiares de *Hamlet*, duas "narrativas instrutivas"; um roteiro cênico; uma pintura e um poema. Para auxiliar e elucidar as maneiras pelas quais Ofélia foi apropriada, lancei mão de textos os mais diversos: comentários de críticos de teatro e pintura; observações de atores e escritores; atitudes da época com relação ao suicídio feminino; a vida de Elizabeth Siddall, bem como a crítica contemporânea. As representações de Ofélia sublinham a permeabilidade das fronteiras das artes e também nos mostram, em maneiras que escapam a nossa compreensão, como a vida muitas vezes imita a arte.

ABSTRACT

This is an interdisciplinary study which examines textual, theatrical, and visual representations of Ophelia in Victorian England from the perspective of Cultural Studies. My central premise is that the ubiquitous presence of Ophelia in Victorian culture serves as a paradigmatic example of what Raymond Williams calls "the structure of feeling" which helps us to understand how the paradoxes of that era were articulated, mainly in what concerns female roles. I have structured this dissertation into three chapters which seek to deal with the specificities of each system of representation as well as highlight the dynamics of their interpenetrations. My analysis focuses on two family editions of *Hamlet*, two "instructive narratives", one promptbook, one painting and one poem. In order to reconstruct and elucidate the ways Ophelia was appropriated I have also considered a great variety of material that ranges from dramatic and art criticism and practice; comments made by actors and writers; cultural attitudes towards female suicide; the life of Elizabeth Siddall, to contemporary criticism. The study of the representations of Ophelia highlights the permeability of the arts and it also shows how life, in often uncanny ways, mimics art.

SOBRE NOTAS BIBLIOGRÁFICAS, CITAÇÕES, TRADUÇÕES E FIGURAS

As citações relativas ao texto fonte que é *Hamlet* de Shakespeare, da edição Arden de Harold Jenkins, virão entre parênteses, com indicação do ato em número romano maiúsculo e da cena em romano minúsculo. Ao citar em português, utilizo a tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça (Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995) que será seguida pelo número da página entre parênteses.

Não receberá notas o roteiro cênico de *Hamlet* por Irving.

São de minha responsabilidade as traduções de textos não traduzidos no Brasil, sejam comentários de críticos, de dramaturgos, de teóricos, bem como de poemas e de fragmentos do livro de memórias de Ellen Terry ou dos manuais de conduta de Anna Jameson e Mary Cowden Clarke. Estes serão precedidos do texto original, marcados em itálico e virão entre colchetes. Peço desculpas ao leitor de antemão e sem nenhuma reserva pelo nível da minha tradução. As minhas traduções visam apenas dar o sentido geral das citações e revelam a minha enorme incapacidade para a tarefa.

Peço também desculpas pelo excesso de notas de rodapé que o leitor encontrará. Tomo emprestado as palavras de Dr. Johnson como justificativa: "*notes are often necessary, but they are necessary evils*".

A minha opção por incorporar imagens e figuras no corpo do texto se firma na medida em que as encaro não apenas como meras ilustrações; pelo contrário, o meu estudo dá relevância tanto às representações textuais, quanto às representações visuais, de forma que as figuras e as imagens aqui incluídas servirão como complementos importantes para as minhas argumentações. Quando forem secundárias ao texto, entrarão como anexos.

INTRODUÇÃO

O historiador de arte Richard Altick abre o seu monumental *Paintings from Books*, com esta frase: "*English literature entered English painting through the stage door*" [A literatura inglesa entrou na pintura inglesa pela porta do teatro] (ALTICK, 1985, p.11). Ela serve como uma luva para o meu trabalho de pesquisa, pois os três campos em que tento trabalhar, são: texto, pintura e teatro.

O meu tema é a representação de Ofélia na Inglaterra vitoriana. As representações de Ofélia no palco, no texto e na pintura são parte da história cultural e oferecem uma janela interpretativa para as tendências culturais e os valores de uma época e, especificamente, permitem verificar que papéis a mulher representava nesse cenário social. Meu enfoque é, portanto, interdisciplinar e se insere na área dos estudos culturais.

O termo representação será usado diversas vezes ao longo da minha tese e merece um esclarecimento logo de início. De uma perspectiva ampla, sigo a noção de representação socioconstrucionista de Marita Sturken e Lisa Cartwright em *Practices of Looking* (2003), bem como de Stuart Hall em *Representation: cultural representations and signifying practices* (2003). A palavra representação se refere à produção de sentido por meio da linguagem, do discurso e das imagens. Usamos palavras para entender, descrever e definir o mundo da maneira como o vemos, e usamos as imagens do mesmo jeito. Esse processo acontece por meio dos sistemas de comunicação como a linguagem e as artes visuais, cada qual regido e organizado por suas próprias regras e convenções. A língua portuguesa, por exemplo, é organizada por meio de conjuntos de regras pelos quais nos expressamos e interpretamos os sentidos. A mesma coisa acontece com outros sistemas de representação, como o texto escrito, a pintura, o teatro, o cinema, etc.

Ao longo da história, houve muito debate que questionava se os sistemas de representação refletem o mundo como ele realmente é, tal qual um espelho que reflete uma forma de *mimesis* ou imitação, ou se, de fato, somos nós próprios que construímos o mundo e seus sentidos através dos sistemas de representação que

usamos. Nesse enfoque socioconstrucionista, nós apenas entendemos o mundo material por meio de alguns contextos culturais. Assim, o mundo material somente faz sentido e somente pode ser "visto" por meio desses sistemas de representação, que não são regidos por regras e convenções universais, uma vez que fazem parte do processo cultural de um dado lugar e em um dado momento.

Ao longo do meu estudo, nunca perdi de vista que o "objeto" das diversas representações com as quais eu lido, é a Ofélia de Shakespeare, uma personagem com uma história trágica, que *in-corpora* aspectos conflituosos sobre o feminino, a loucura e a morte. Ocorre que o feminino, a loucura e a morte são "construtos sociais" e, como tal, são conceitos que estão em perpétua reformulação e irão espelhar as maneiras pelas quais a cultura os representa. Conjugados, eles se configuram numa representação da alteridade, ou, como diz Stuart Hall, o "espetáculo do Outro" (HALL, 2003, p.234). A história da representação de Ofélia nos mostra como a personagem sempre foi tratada com excessivo cuidado e vigilância de forma a encaixar-se em certos "estereótipos" vigentes na época. Daí porque, quando uso o termo representação, também considero que as representações de Ofélia, como produtos culturais, contribuíram para o nosso entendimento do que é feminino¹.

De maneira específica², representação significa "tornar presente a ausência, apresentá-la novamente à nossa memória" (PAVIS, 1999, p.340). Assim, representação

¹A noção foucaultdiana sobre o poder do discurso é particularmente apropriada para a história da representação de Ofélia. Foucault sugere que o discurso produz sentidos por meio de diferentes sistemas de representação (acadêmico, literário, pictórico etc.). Edward Said, na sua tese principal sobre o orientalismo, emprega uma leitura semelhante, afirmando que o discurso ocidental sobre o "Oriente" revela uma forma sutil (superior, imperialista e, portanto, racista) de controle racial do Outro (o "Oriente", que se configura como o inferior).

²Empregando a definição do *Dicionário Aurélio* (2004, p.1738), de "reprodução" ou "tornar presente", discuto a representação textual de Ofélia no primeiro capítulo. Em outras palavras, discutirei como Ofélia foi re-produzida nas edições que selecionei para a minha análise. No segundo capítulo, o termo representação se refere a "levar à cena, exibir" e a "interpretação teatral" (p.1738); assim, investigarei como a produção de *Hamlet* foi levada ao público e também que tipo de interpretação teatral a atriz Ellen Terry escolheu para representar a sua Ofélia. No terceiro capítulo, uso representação como "ato de re-produzir, descrever, pintar", ou seja, analisarei a reprodução de Ofélia na pintura.

é a re-apresentação de algo que já existe (o texto shakespeariano), sob forma textual ou visual (artes plásticas). "Representar (...) é também tornar presente no instante da apresentação cênica o que existia outrora num texto ou numa tradição teatral." (PAVIS, 1999, p.339).

Ao longo do meu estudo, uma das minhas preocupações foi a de mostrar que os sistemas de representação, com os quais eu lido, se inter-relacionam e permitem, como afirmam Chazaud e Sichère, "tecer entre esses registros distintos, pontos de apoio, fios, filamentos, laços" (apud ARBEX, 2006, p.33). Dessa maneira, o estudo da interface entre as representações textuais, cênicas e pictóricas de Ofélia,

permite também enfocar outros níveis de relação entre pintura e texto e outros tipos de abordagem: a crítica da arte; os livros ilustrados, (...) as obras de arte que não apenas ilustrem, mas narrem ou interpretem um texto; obras de arte que descrevem obras de arte específicas; (...) as obras literárias sobre um tema comum às outras artes; as narrativas em que objetos de arte e artistas, fictícios ou históricos, figurem de maneira central ou em que objetos de arte representem um papel significativo, ou ainda, narrativas em que questões estéticas e técnicas de uma arte se integrem (...). (ARBEX, 2006, p.57).

Em outras palavras, descortina-se um universo de relações complexas que ilustra como o "mito de Ofélia" se configurou na Inglaterra vitoriana.

A maior parte da produção bibliográfica sobre Ofélia advém dos estudos feministas e se concentra na área da crítica literária. Essas interpretações me auxiliaram a formar uma visão crítica sobre o meu objeto de estudo. Na introdução de *Shakespearean tragedy and gender*, Madelon Sprengnether mapeia o desenvolvimento da crítica feminista shakespeariana e comenta sobre o processo de descentralização que resultou dos questionamentos feministas: "*the assumption of a unified, universal male subjectivity ... no longer compels our allegiance.*" [a idéia de uma subjetividade masculina unificada, universal já não nos é aceitável] (SPRENGNETHER, 1996, p.17).

Até a década de 1970, a crítica literária de *Hamlet* centrava-se no protagonista e Ofélia³ era tratada sumariamente e, em geral, somente para enfatizar qualidades femininas consideradas ideais e universais. Elaine Showalter, em um ensaio pioneiro sobre Ofélia, afirma que a personagem tem uma "invisibilidade nos textos críticos shakespearianos" (SHOWALTER, 1991, p.78). Creio, no entanto, que é interessante relativizar o termo "invisibilidade" de Ofélia, pois a história da recepção de Ofélia pela crítica revela que ela sempre foi foco de comentários, ainda que a maioria mostrasse um certo desconforto com alguns aspectos da heroína.

Desde o primeiro comentário sobre Ofélia que se tem registro, feito em 1698 por Jeremy Collier em a *Short View of the Immorality, and Profaneness of the English Stage* (1698)⁴, verificamos uma tendência que seria seguida até o século XIX. Um dos alvos de seus ferozes ataques foi a suposta impropriedade do discurso de Ofélia:

³Alguns críticos afirmam que o nome "Ofélia" vem do grego *opheleia*, que significa ajuda, socorro. Ainda da língua grega, há *ophelos* que quer dizer "vantagem, lucro". Outros críticos encontram no nome de Ofélia ecos de personagens de outras obras como "Aphelia" (que significa simplicidade) de *Cynthia's Revels* de Jonson e "Ofélia" de *Arcadia* de Sannazaro. Em hebreu, *ofHeL'Ya* significa "da maneira que é ela para Deus". Agradeço a Joseph Egert, um médico aposentado apaixonado pelos estudos shakespearianos, pela generosidade em compartilhar as possíveis origens do nome de Ofélia e também por me enviar as seguintes fontes bibliográficas para uma análise mais aprofundada: FURNESS, Horace Howard (ed), *A New Variorum Edition of Shakespeare: Hamlet*, vol.II (reissued 1965) 240-242. (LCCN: 63-13369);; Browne, C. Elliot, "Notes on Shakespeare's Names-II" in: *The Athenaeum*, #2544 (July 29, 1876), 147-148; Fucilla, Joseph G., "The *Arcadia* and *El Pastor De Filida*". In: *Modern Language Notes*, 57, (#1) (Jan, 1942) 35-39; Guilfoyle, Cherrell, "Ower Swete Sokor: The Role of Ophelia in *Hamlet*". In: *Comparative Drama*, 14, (1980/1) 3-17; Hales John W., "Shakspeare's Greek Names". In: *Cornhill Magazine*, 33, (#194), (Feb, 1876) 208-216 (esp. 209-210); e Toobin, J.J.M., "On the Name Ophelia", In: *American Notes and Queries*, 16, (1978) 134-135. Há, também, a etimologia proposta por Lacan, O-phallus, ou seja, privada do falo, "o significante transcendental", Ofélia é um grande "O", sem história própria, apenas aquela ligada a Hamlet (SHOWALTER, 1991, p.77). É, de fato, por essa ótica que a crítica conservadora (pré-feminista) de *Hamlet* analisava Ofélia. Ver, também Levith (1978, p.16-18, p.51-52).

⁴Collier era um clérigo e, como o título do livro já indica, sua intenção foi a de rechaçar a imoralidade e a profanidade do teatro britânico de sua época. Seu livro fez tanto sucesso que mereceu três edições, apenas no ano de 1698. Os comentários de Collier foram tão polêmicos que provocaram, na década seguinte, uma onda de panfletagem atacando suas opiniões. Essas citações foram todas retiradas do monumental trabalho de Brian Vickers, *Shakespeare: the critical heritage*. (1974-1981. v.2). Vickers teve o enorme trabalho de compilar documentos, a maioria inéditos e de difícil acesso e localização, mesmo na Inglaterra, por estarem espalhados em revistas, jornais e

For Modesty, as Mr. Rapin observes, is the Character of Women. To represent them without this Quality is to make Monsters of them, and throw them out of their Kind. (...) Had Shakespeare secur'd this point for his young Virgin Ophelia the Play had been better contriv'd. He was resolv'd to drown the Lady like a Kitten he should have set her a swimming a little sooner. To keep her alive only to sully her Reputation, and discover the Rankness of her Breath, was very cruel. But it may be said the Freedoms of Distraction go for nothing, a Fever has no Faults, and a Man non Compos may kill without Murther. It may be so: but then such People ought to be kept in dark rooms and without Company. To shew them, or let them loose, is somewhat unreasonable (apud VICKERS, 1978, v.2, p.87).

[Pois a Modéstia, como o Sr. Rapin observa, é o Caráter das Mulheres. Representá-las sem esta Qualidade é fazer Monstros delas, e jogá-las fora do que lhes é próprio. (...) Se Shakespeare tivesse feito valer esta noção para a sua jovem Virgem Ofélia a Peça teria sido melhor concebida. Se ele estava decidido a afogá-la no Lago como uma Gatinha e deveria tê-la feito nadar um pouco mais cedo. Mantê-la viva para manchar sua Reputação, e descobrir a Podridão de seu Hálito foi muito cruel. Mas pode ser dito que as Liberdades da loucura a tornam nula, não há culpa numa febre, e que um Homem *non compos* [mente perturbada] pode matar sem ser Assassinato. Pode ser assim: porém, tais Pessoas devem ser mantidas em quartos escuros e sem Companhia. Exibi-las ou deixá-las soltas é um tanto insensato.]

O comentário moralista do clérigo Collier critica o "mau hálito" da virgem Ofélia, ou seja, ele se refere às palavras indecorosas que possuem conotações sexuais cantadas por ela nas baladas da cena da loucura. Estas são suficientes para Collier sugerir que Shakespeare deveria tê-la tirado de cena mais cedo para não manchar sua reputação. É, primordialmente, a sexualidade de Ofélia que Collier ataca, pois, como ele próprio afirma, uma moça deveria demonstrar modéstia e discrição. Na realidade, essa primeira crítica moralista sobre Ofélia culminará nos vários cortes que o papel da personagem receberá ao longo de dois séculos.

edições raras. Vickers inclui trechos de ensaios, poemas, crítica teatral, crítica literária, prólogos, epílogos, notas às edições, introduções às obras e à vida de Shakespeare, entre muitos outros. O resultado foram seis volumes (cerca de 3500 páginas). Por meio desses volumes eu pude relativizar a "invisibilidade" (SHOWALTER, 1991) de Ofélia. Agradeço à Professora Liana de Camargo Leão pela generosidade em compartilhar os volumes de Vickers.

Interessante é perceber que um ano depois, em 1699, temos um comentário de James Drake, um panfleteiro que chega a escrever uma peça, que resgata Ofélia das palavras cáusticas de Collier, rechaçando sua opinião excessivamente moralizante. Cito-o na íntegra, pois é o comentário mais aprofundado que temos sobre Ofélia até o século XIX. Num tom irônico, Drake faz pouco caso de Collier:

Hamlet, a Play of the first rate, has the misfortune to fall under Mr Collier's displeasure, and Ophelia, who has had the luck hitherto to keep her reputation, is at last censur'd for Lightness in her Frenzy. Nay, Mr Collier is so familiar with her as to make an unkind discovery of the unsavouriness of her Breath, which no Body suspected before. But it may be this is a groundless surmise, and Mr Collier is deceived by a bad Nose, or a rotten Tooth of his own; and then he is obliged to beg the Poet's and the Lady's pardon for the wrong he has done 'em (apud VICKERS, 1978, p.94).

[Hamlet, uma peça do mais alto nível, teve a infelicidade de cair no desprazer do Sr. Collier, e Ofélia, que havia tido, até então, a sorte de manter sua reputação, é finalmente, censurada por sua Leviandade na sua Loucura. Pior, o Sr. Collier a conhece tão de perto, que faz uma descoberta indelicada do seu hálito fétido coisa que ninguém havia suspeitado anteriormente. Mas talvez seja uma suposição sem base nenhuma e é o Sr. Collier que se engana com seu Nariz ruim, ou com seu próprio dente podre; e assim deve ele implorar o perdão do Poeta e da Senhora pelo mal que lhes fez.]

Do ponto de vista da história da crítica literária, podemos detectar dois aspectos interessantes no contra-argumento de Drake: primeiramente um respeito ao texto original, uma vez que Ofélia deveria ser deixada "intacta", já que foi concebida dessa forma por Shakespeare. A valorização dos textos "originais" de Shakespeare aparecerá, com mais ênfase, no final do século XIX e se consolidará no século XX. O segundo aspecto é a tendência de analisar os personagens como se eles fossem pessoas reais, característica que é 'inaugurada' com os poetas românticos e que ainda transparece em alguns comentários de críticos shakespearianos contemporâneos.

Nota-se a sensata preocupação de Drake em entender as motivações para a loucura de Ofélia, uma "jovem virgem piedosa e modesta" que nutria um amor profundo por Hamlet, um sentimento tão "predominante em corações tenros". Drake sugere que "extirpar pela raiz um sentimento tão profundo", de forma tão violenta, deve ter causado "convulsões horríveis" numa mente tão jovem e num sexo tão

frágil. Sendo assim, Ofélia fala incoerentemente e quando tem a real noção que havia perdido o amado e o pai, a sua perturbação torna-se descontrolada e o destino lhe chega inexorável e cruel.

A crítica de Collier e a defesa de Drake irão resumir o cerne dos comentários que se farão a respeito de Ofélia nos séculos XVIII e XIX. Para Goethe, Ofélia era uma *"good soft-hearted girl"* [jovem de bom coração], enquanto Coleridge a define como *"exquisitely unselfish"* [graciosamente altruísta] (apud YOUNG, 2002, p.279), Samuel Johnson exclama: *"Ophelia, the young, the beautiful, the harmless and the pious"* [Ofélia, a jovem, a bela, a inofensiva, a piedosa] (apud KIEFER, 2001, p.12), resumindo uma visão que permaneceu durante muito tempo na história da recepção de Ofélia.

Concomitantemente à idealização de Ofélia, o teor das severas críticas de Collier feitas no século XVII continuarão no século XIX. Alguns críticos, talvez por perceberem a complexidade do assunto, se esquivam de analisá-la. É o caso do famoso crítico vitoriano Hazlitt, para quem Ofélia é uma personagem *"almost too exquisitely touching to be dwelt upon"* [quase que demasiadamente patética para ser analisada]. Bradley, já no século XX, de forma semelhante a Hazlitt, afirma que *"in the love and the fate of Ophelia herself it was introduced an element, not of deep tragedy, but of pathetic beauty, which makes the analysis of her character seem almost a desecration"* [no amor e no destino de Ofélia, foi introduzido um elemento não de profunda tragédia, mas de uma beleza patética, o que torna a análise do seu caráter quase um sacrilégio] (BRADLEY, 1955, p.160).

Em muitas análises de *Hamlet*, Ofélia é mencionada apenas para iluminar alguns aspectos de Hamlet. Por exemplo, para analisar a pretensa loucura do protagonista, esta é contrastada com a loucura real de Ofélia. Para tematizar a questão do suicídio, recorre-se a alguns dos memoráveis solilóquios de Hamlet e

fala-se do suicídio de Ofélia⁵. Para problematizar o complexo de Édipo de Hamlet, muitas vezes, é colocada a relação de Ofélia com Polônio.

A grande revolução na história da crítica de Ofélia vem com o advento da crítica feminista, que promove uma expansão das possibilidades de análise da heroína. Dessa forma, Ofélia passa a ter um papel importante, principalmente no que tange às atitudes com relação à mulher⁶.

⁵Edgar Fripp, um biógrafo de Shakespeare que devotou a vida à pesquisa de documentos e registros de Stratford, a terra natal do poeta, informa que quando Shakespeare tinha 15 anos, uma jovem de Stratford chamada Katherine Hamlett morreu exatamente da mesma maneira que Ofélia. Aparentemente a *causa mortem* foi polêmica, pois foi realizada uma investigação para determiná-la. As testemunhas deram o seguinte depoimento: "*Quod predicta Katherina Hamlett, décimo septimo die Decembris Anno Regni predictae domine Regine vicesimo secundo iens cum quodam multrale Anglice a Paile ad afferendam aquam ad Rivum vocatum Havon in Tidington predicta Ita accidit quod predicta Katherina stans super ripam eiusdem Rivi subito ac per infortunium lapsit e cecidit in Rivum predictum et ibidem in aqua eiusdem Rivi dicti décimo septimo Die Decembris Anno predicto apud Tidington predictam in comitatu predicto per infortunium submersa fuit, et non aliter nec alio modo ad mortem suam devenit*" [ocorre que a supracitada Katherine Hamlett, em dezessete de dezembro do vigésimo segundo ano do reinado da supracitada Rainha, indo com um certo recipiente, um balde (em inglês), recolher água do rio Avon na supracitada Tiddington, estando na beira do supracitado rio, subitamente e por acidente escorregou e caiu no rio supracitado e lá, na água do mesmo rio, no mencionado dia dezessete de dezembro do ano supracitado, no supracitado condado de Tiddington se afogou por acidente, e não de outra maneira, nem de outro modo encontrou sua morte]. Consta que a jovem também teve um ritual funerário problemático, e, de forma similar a Laertes (irmão de Ofélia), a família de Katherine Hamlett se queixou que ela não teve uma cerimônia adequada. Essa informação é secundária, porém, caso o jovem Shakespeare tenha testemunhado o polêmico fato e baseado o suicídio de Ofélia na morte da jovem, se ganha um subsídio importante para argumentar que, ao contrário do que Gertrudes sugere, Ofélia se suicida. Cabe ressaltar que este último dado não é comprovado, uma vez que não é documentado e pode ser mera especulação (FRIPP, 1927, p.185). Ver também: Cook (1980, p.91-92).

⁶Alguns estudos que me foram particularmente úteis incluem: AASAND, Hardin. The young, the beautiful the harmless and the pious: Contending with Ophelia in the eighteenth century. In: GONDRIS, Joanna (Ed.). **Reading readings: Essays on Shakespeare edition in the eighteenth century**. London: Associated University Press, 1998; DASH, Irene G. Conflicting loyalties. In: **Women's worlds in Shakespeare's plays**. Newark: University of Delaware Press, 1977; LYONS, Bridget Geller. The Iconography of Ophelia. **ELH**, v.44, p.60-74, 1977; RUTTER, Carol Chillington. Snatched bodies. In: **Enter the body: women and representation on Shakespeare's stage**. London: Routledge, 2001; COURSEN, H. R. Must there no more be done?: images of Ophelia In: _____. **Shakespearean performance as interpretation**. Newark: University of Delaware Press, 1992; NEELY, Carol Thomas. Documents in madness: Reading madness and gender in Shakespeare's tragedies and Early modern culture. **Shakespeare quarterly**, v.42, 1991; ZIEGLER, Georgianna. **Shakespeare's unruly women**. Washington: Folger Shakespeare Library, 1997.

Críticos literários e historiadores da arte, tais como Elaine Showalter, Nina Auerbach, Elizabeth Bronfen, Bram Dijkstra, Carol Kiefer, valem-se das imagens de Ofélia para complementar seus estudos sobre a mulher na cultura do século XIX. Em algumas das obras desses autores, no entanto, Ofélia tem apenas uma função ilustrativa, i.e., a personagem não é o foco da análise⁷.

Os trabalhos mais extensos sobre Ofélia são *The French face of Ophelia* (VEST, 1989), que, como o título indica, se concentra em traçar a influência de Ofélia na França, (aspecto que não é o foco da minha pesquisa), e *The Myth and Madness of Ophelia* (KIEFER, 2001), um catálogo da exposição de ilustrações de Ofélia feita pelo Mead Art Museum. Este catálogo me foi de grande valia, pois tive acesso a uma riqueza iconográfica que vai desde as primeiras imagens de Ofélia que ilustravam edições de *Hamlet* no século XVIII até as pinturas e as fotos de produções cênicas e cinematográficas de *Hamlet* no final do século XX. Além disso, o catálogo traz três artigos. O primeiro, "*The myth and madness of Ophelia*", trata mais especificamente da mitificação da heroína por meio da representação da sua loucura ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX. O artigo de Giorgia Ziegler, em especial, "*Sweet rose of May: Ophelia through Victorian Eyes*", se aproxima do meu enfoque uma vez que trata da apropriação da imagem de Ofélia no século XIX em edições e nas artes visuais. Muito embora Ziegler mencione rapidamente algumas atrizes que encenaram Ofélia, a área teatral no cenário vitoriano não é considerada. O último artigo, "*Ophelia in performance in the twentieth century*", de H. R. Coursen, trata das representações cênicas e fílmicas de Ofélia no século XX, assunto que os meus objetivos não contemplam.

Recentemente encontrei e consultei a tese de doutorado de Kimberley Rhodes, *Performing roles: images of Ophelia in Britain, 1740-1910*. O trabalho de Rhodes se insere na área das artes visuais e se torna um referencial na medida em que abrange a vasta e diversificada representação iconográfica de Ofélia desde a metade do século XVIII até a primeira década do século XX. Rhodes cataloga as várias

⁷Ver *Over her dead body* (BRONFEN, 1996) e *Woman and the demon* (AUERBACH, 1982).

representações visuais, das mais famosas às menos conhecidas, que não figuram nos livros de arte, fazendo, portanto, o grande serviço de registrar fotos psiquiátricas, ilustrações de livros, esculturas, baixos relevos, pinturas, *portraits*, *cartes de visite*, gravuras e xilogravuras. Rhodes divide o seu trabalho tematicamente e pelas cenas de *Hamlet*, seguindo a trajetória do enredo de Ofélia, enfatizando que há uma evolução cronológica na representação da personagem. O meu enfoque se distancia e se diferencia do de Rhodes não somente na organização, mas também pela minha escolha, uma análise mais minuciosa de alguns exemplos paradigmáticos das representações textual, cênica e pictórica de Ofélia. Outra diferença importante no meu estudo é que eu não encontro uma "evolução" na representação de Ofélia; o que enfatizo é que há uma maneira dominante da representação da personagem shakespeariana na cultura vitoriana, que irá se valer de algumas de suas características para espelhar a conflituosa situação da mulher na época.

Tive o prazer de ter acesso ao primeiro trabalho extenso sobre Ofélia escrito no Brasil, a tese de mestrado *"Resisting closure: the representation of Ophelia on painting and screen"* de Érika Viviane Costa Vieira. A proposta de Vieira é fazer uma leitura interartes das representações visuais e cinematográficas de Ofélia, concentrando-se, principalmente, na temática da morte. A minha análise diverge do trabalho de Vieira, principalmente na escolha do meu recorte. No que tange às artes visuais, Vieira oferece um panorama geral das representações de Ofélia desde o século XVIII até a atualidade. Com relação à representação cinematográfica de Ofélia, ela também seleciona algumas versões fílmicas de *Hamlet*, nas quais a representação da morte de Ofélia ganha maior destaque. O recorte do meu estudo é mais limitado: não abrange o escopo que a dissertação de Érika se propõe e tenta tratar mais profundamente de três áreas distintas com poucos exemplos selecionados para análise. Outra diferença é que, com exceção de algumas menções, Vieira não analisa as representações teatrais de Ofélia, aspecto que julgo essencial, como mostrarei no capítulo 2.

Um artigo que merece ser mencionado é o excelente *"Representing Ophelia: women, madness and the responsibilities of feminist criticism"* (1991), trabalho pioneiro sobre Ofélia, da crítica feminista Elaine Showalter. Ela se debruça, principalmente, sobre as representações de Ofélia na pintura, na psiquiatria, na literatura e no palco. Showalter explora o modo pelo qual Ofélia tipifica a melancolia feminina e a loucura (que, para Showalter, é "necessariamente" erótica na sua origem e expressão). Showalter revela as conseqüências extraordinárias do status icônico de Ofélia para a sociedade – por exemplo, mulheres em hospitais psiquiátricos eram influenciadas a agir e posar como Ofélia. Para Showalter, *"The representation of Ophelia changes independently of theories of the meaning of the play or the Prince, for it depends on attitudes towards women and madness."* [A representação de Ofélia muda independentemente das teorias sobre a peça ou sobre o Príncipe, pois depende das atitudes em relação à mulher e à loucura] (SHOWALTER, 1991, p.92). Muito embora a minha análise não contemple a representação da loucura, a abordagem que Showalter utiliza, de conscientemente se distanciar do texto shakespeariano para enfocar seu impacto sociocultural, me parece particularmente frutífero. Procurei aceitar o desafio que Showalter lança no seu artigo, que é contar a história da representação de Ofélia (SHOWALTER, 1991, p.79), ainda que de forma menos ambiciosa, uma vez que o meu recorte é bem específico. Pretendo analisar a "infiltração" de Ofélia no mundo das edições, do teatro e da pintura na época vitoriana. Ao restringir a minha análise a um lugar e um período específicos, tento me debruçar sobre as especificidades de cada sistema representacional com mais particularidade. Ademais, comparativamente à maioria dos estudos sobre Ofélia, selecionei poucos objetos de análise para poder entendê-los mais densamente.

Após essa breve revisão bibliográfica, que visou principalmente reconhecer o meu débito para com os principais trabalhos que encontrei sobre Ofélia, passo a delinear o suporte teórico que norteou a minha pesquisa. Encontrei em Raymond Williams os elementos teóricos que me permitiram refletir e situar as representações de Ofélia na cultura vitoriana.

A influência de Raymond Williams nos estudos culturais é enorme. Ele contribuiu significativamente para o nosso entendimento sobre a teoria cultural, a história cultural, os estudos literários e os meios de comunicação.

Williams afirma que cultura é "*one of the two or three most complicated words in the English language*" [uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa] (WILLIAMS, 1983, p.87). De forma semelhante, Stuart Hall observa que, cultura "*is one of the most difficult concepts in the human sciences*" [um dos conceitos mais difíceis na área das ciências humanas] (HALL, 2003, p.2).

Na obra *The Long Revolution*, Williams delineia três categorias gerais para a definição de cultura. Em primeiro lugar, há a definição "ideal", na qual a cultura é um estado ou um processo de aperfeiçoamento humano em relação a alguns valores absolutos ou universais. O papel da análise cultural, dentro desse contexto, "*is essentially the discovery and description, in lives and works, of those values which can be seen to compose a timeless order, or to have permanent reference to the universal human condition*" [é, essencialmente, o descobrimento e descrição, em vidas e obras, dos valores que formam uma ordem imutável ou fazem referência permanente à condição humana universal] (WILLIAMS, 2001, p.57).

A tragédia *Hamlet* de William Shakespeare (1601) é um exemplo paradigmático da definição ideal de cultura uma vez que é tida como uma obra que condensa a condição do homem moderno. Ainda que o meu foco não seja a obra de Shakespeare, não podemos esquecer que as representações de Ofélia do século XIX são devedoras da Ofélia da grande obra, *Hamlet* e, deste modo, ainda que de forma indireta, estarei lidando com esse conceito de cultura.

Em segundo lugar, há o registro "documental", ou seja, os textos e as práticas registradas da cultura. Nessa definição, "*culture is the body of intellectual and imaginative work, in which, in a detailed way, human thought and experience are variously recorded*" [a cultura é o corpus de obras intelectuais e criativas que registram, de maneira detalhada, o pensamento e a experiência humanos] (WILLIAMS, 2001, p.57). O propósito da análise cultural, no emprego desta definição, é o de avaliação crítica,

que pode ser semelhante àquela adotada na definição de cultura como "ideal"; um ato crítico que implica a seleção e a descoberta do que Mathew Arnold qualifica como "o que de melhor foi pensado e falado" (apud STOREY, 1998, p.54).

Os registros documentais são de extrema valia para o meu estudo. Os comentários de teatro, dos atores, o livro de memórias de Ellen Terry, o roteiro cênico de *Hamlet* adaptado por Henry Irving, entre outros registros históricos, permitiram-me entender as especificidades de uma produção cênica apresentada há mais de 150 anos. Ao mesmo tempo, cerquei-me de material crítico sobre a época vitoriana: historiadores e estudiosos de teatro, historiadores de arte, críticos literários foram essenciais para que eu pudesse interpretar uma cultura que é muito diferente da minha. Sem os registros documentais, a minha análise incorreria no risco de resumir-se a um jogo de adivinhações interpretativas.

Ainda com relação aos registros documentais, Williams explica que cada período organiza e seleciona suas tradições escritas. Nesse processo de seleção, há uma tendência de rejeição de muitos documentos e conseqüentemente alguns registros se perdem e muitos se tornam irrecuperáveis. O mesmo mecanismo acontece num processo de resgate histórico: há registros que são descartados.

Essa "tradição seletiva" será *"governated by many kinds of special interests, including class interests"* [governada por muitos tipos de interesses especiais que incluem interesses de classes] (WILLIAMS, 2001, p.68). Por conseguinte, a cultura tradicional de uma sociedade *"will always tend to correspond to its contemporary system of interests and values, for it is not an absolute body of work but a continual selection and interpretation"* [sempre tenderá a corresponder ao seu sistema contemporâneo de interesses e valores, uma vez que não é a substância absoluta de um trabalho e sim uma seleção e interpretação contínua] (WILLIAMS, 2001, p.68).

Essa colocação de Williams traz ramificações interessantes para a minha pesquisa. Já que a seleção é inevitavelmente feita a partir de "interesses contemporâneos", é lógico que *"the relevance of past work, in any future situation is unforeseeable"* [a relevância de uma obra passada numa realidade futura é imprevisível] (WILLIAMS,

2001, p.68). Na realidade, Williams advoga uma forma de análise cultural que se mostre consciente de que *"the cultural tradition is not only a selection but also an interpretation"* [a tradição cultural não é apenas uma seleção, mas também uma interpretação] (WILLIAMS, 2001, p.69). Desse modo, um texto pode ser revisitado para mostrar outras "alternativas históricas", diferentes dos *'particular contemporary values on which it rest'* [valores contemporâneos específicos que o regem] (WILLIAMS, 2001, p.69).

Foi um dos meus objetivos resgatar textos antigos que não são comumente estudados por não terem um valor literário "ideal". A edição do *Family Shakespeare*, dos irmãos Thomas e Henrietta Bowdler, uma coletânea da obra shakespeariana extremamente popular no século XIX, é raramente encontrada fora de bibliotecas especializadas e, ainda que seja mencionada em vários estudos, é raramente analisada. O mesmo acontece com o roteiro cênico de Henry Irving – muitos críticos comentam sobre a famosa produção de *Hamlet*, mas, até o momento, não encontrei nenhum trabalho que tenha realizado uma análise textual cuidadosa. Não há, tampouco, até onde sei, estudos que se debruçam sobre os manuais de conduta que analiso no capítulo 1. Espero que a minha seleção, desta ótica, possa contribuir para o resgate de alguns registros que, com o tempo, começam a fragmentar-se. Para o leitor brasileiro não familiarizado com a língua inglesa, em particular, acredito que minha pesquisa possa fornecer, por meio da minha seleção textual, novas maneiras de analisar Ofélia.

Retornando às definições de cultura propostas por Williams, em terceiro lugar, há a definição social: *"there is the 'social' definition of culture, in which culture is a description of a particular way of life"* [há a definição de cultura como algo "social", na qual a cultura é a descrição de um estilo de vida particular] (WILLIAMS, 2001, p.57). Essa última definição foi vital para a fundação dos estudos culturais. A cultura como modo de vida envolve *processos e não apenas produtos culturais*. Como explica Maria Elisa Cevalco,

[p]ara dar conta dessa percepção é preciso mudar não só o que se estuda – para abarcar as inúmeras formas de significação, assim como as convenções e instituições, mas também, esta uma mudança crucial, como e porque se estuda (CEVASCO, 2001, p.55).

As indagações na minha pesquisa são, sobretudo, sociais, centradas no contexto de recepção de uma obra. Procurei aferir a importância de Shakespeare no cenário teatral vitoriano, tentei avaliar o impacto causado pelas edições familiares e livros de conduta no imaginário feminino vitoriano que se apropria da figura de Ofélia para reproduzir um ideal de conduta e de beleza. Procurei, ainda, avaliar o impacto da arte pictórica no estilo dominante de representação cênica da época (a representação pictorial). Tentei sugerir que as representações visuais de Ofélia influenciaram e foram influenciadas pela interação com as outras representações da heroína, inclusive da psiquiatria fotográfica.

Formulei perguntas como: quem escreveu e quem leu os manuais de conduta? Por que Ofélia teve um lugar de destaque nessas edições? (capítulo 1). Que companhia(s) representava(m) Shakespeare? Que atrizes representaram Ofélia e como? Quem coordenava o trabalho dos atores e com que finalidade e estética? Como a representação era hierarquizada? (capítulo 2). Que lugar teve o suicídio nas artes da época vitoriana? Como a pintura *Ophelia* foi recebida pelos críticos de arte? (capítulo 3). Essas perguntas, além de outras, nortearam a minha pesquisa, que se insere na definição social de cultura que Williams propõe.

Cabe enfatizar que a definição de *cultura como modo de vida* introduz três novos modos de pensar a cultura. Em primeiro lugar, o argumento antropológico que advoga que a cultura é a descrição de um certo modo de vida. Em segundo, o argumento que a cultura "*expresses certain meanings and values*" [expressa certos sentidos e valores], e, em terceiro, o argumento que o objeto da análise cultural deve ser "*the clarification of the meanings and values implicit and explicit in a particular way of life, a particular culture*" [o esclarecimento dos significados e valores implícitos e explícitos em um modo de vida específico, uma certa cultura particular] (WILLIAMS, 2001, p.57). Williams percebe que o tipo de análise que a definição "social" da cultura

demanda envolverá, com frequência, *"analysis of elements in the way of life that to followers of the other definitions are not 'culture' at all"* [análise de elementos do modo de vida que, para os seguidores das outras definições, não serão concebidos como "cultura"] (WILLIAMS, 2001, p.58). Além disso, ao mesmo tempo em que este tipo de análise pode ainda operar conjuntamente com as primeiras definições de cultura (a "ideal" e "documental") ela também poderá abranger:

...an emphasis which, from studying particular meanings and values, seeks not so much to compare these, as a way of establishing a scale, but by studying their modes of change to discover certain general 'laws' or 'trends', by which social and cultural development as a whole can be better understood (WILLIAMS, 2001, p.58).

[uma ênfase na qual, pelo estudo de sentidos e valores específicos, não se procura tanto compará-los como meio de estabelecer uma escala, mas, ao estudar os seus modos de mudança, descobrir certas 'leis' e 'tendências' gerais, pelas quais o desenvolvimento social e cultural pode ser melhor compreendido como um todo]

Vistos conjuntamente, os três pontos incorporados pela definição "social" de cultura – a cultura como um *modo* de vida específico, como uma *expressão* de um modo de vida específico, e como um *método* de reconstituição de um modo de vida específico – estabelecem, ao mesmo tempo, uma perspectiva geral e os procedimentos básicos para os estudos culturais.

Pensar as representações de Ofélia na cultura vitoriana pela ótica de Williams me permitiu entender como essa rede discursiva interage e se configura numa expressão significativa dessa cultura. Tentei, por conseguinte, não perder de vista nenhuma das definições, uma vez que, *"there is a significant reference in each... and, if this is so, it is the relations between them that should claim our attention"* [há uma referência significativa em cada uma... e, assim sendo, são as relações entre elas que devem chamar a nossa atenção] (WILLIAMS, 2001, p.59). Williams acredita que qualquer definição de cultura que não inclua as três é "inadequada" e "inaceitável": *"However difficult it may be in practice, we have to try to see the process as a whole, and to relate our particular studies, if not explicitly at least by ultimate reference, to*

the actual and complex organization" [Ainda que seja difícil na prática, temos que tentar ver o processo em sua totalidade, e associar nossos estudos específicos senão explicitamente, pelo menos por referência a esta organização real e complexa] (WILLIAMS, 2001, p.60).

Williams delinea o que ele denomina como teoria de cultura:

I would then define the theory of culture as the study of relationships between elements in a whole way of life. The analysis of culture is the attempt to discover the nature of the organization which is the complex of these relationships. Analysis of particular works or institutions is, in this context, analysis of their essential kind of organization, the relationships which works or institutions embody as parts of the organization as a whole (WILLIAMS, 2001, p.63).

[Eu definiria a teoria da cultura como o estudo das relações entre elementos de um modo de vida como um todo. A análise da cultura é a tentativa de descobrir a natureza da organização que é a complexidade dessas relações. A análise de certas obras ou instituições é, nesse contexto, a análise do seu tipo de organização, das relações que obras e instituições corporificam como partes da organização total]

Ao se referir à "complexa organização" da cultura como um modo de vida específico, o propósito da análise cultural é sempre o de entender o que uma cultura está expressando: *"the actual experience through which a culture was lived"* [a experiência real pela qual uma cultura foi vivida]; *"the important common element"* [o importante elemento comum]; *"a particular community of experience"* [uma comunidade particular de experiência] (WILLIAMS, 2001, p.64). Em outras palavras, reconstituir o que Williams denomina "a estrutura do sentimento". Por estrutura do sentimento, Williams entende os valores compartilhados de um grupo, classe ou sociedade específica. O termo é empregado para descrever uma estrutura discursiva, que é um misto entre o inconsciente cultural coletivo e uma ideologia⁸. Williams usa,

⁸Uma das definições de ideologia mais comumente empregada é o "conjunto de idéias próprias de um grupo, uma época, e que traduzem uma situação histórica", (conforme o *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 2004, p.1066). Essa definição é um pouco problemática, porque presume que ideologia seja algo "neutro". Acredito que Williams tenha empregado o termo ideologia no sentido marxista de "falsa consciência", que sugere um "certo mascaramento, distorção" (STOREY, 1998, p.3). Neste sentido, a ideologia funciona no sentido de oferecer distorções que

por exemplo, o termo para explicar o modo pelo qual muitos romances do século XIX empregam "soluções mágicas" para preencher a lacuna social entre o "ético" e a "experiência". Ele dá exemplos de como personagens masculinos e femininos se livram de seus casamentos infelizes por meio de uma morte conveniente ou a insanidade de seu esposo(a); heranças aparecem inesperadamente para sobrepujar as viradas do destino; os vilões se perdem no Império; homens pobres retornam das colônias com posses; e aqueles cujas aspirações não são realizadas pelos arranjos sociais predominantes são colocados em barcos para que seus sonhos se realizem em outros lugares. Estes são exemplos do que Williams denomina estrutura de sentimento compartilhada. O propósito da análise cultural é, dessa forma, o de ler a estrutura de sentimento por meio dos registros documentados, *"from poems to buildings and dress-fashions"* [desde poemas até prédios e moda do vestuário] (WILLIAMS, 2001, p.65).

A estrutura de sentimento é um conceito-chave para entender a incrível visibilidade que Ofélia alcançou no século XIX. Por que, e aqui me permito uma digressão importante, Ofélia é convencionalmente considerada uma personagem "menor" numa peça permeada de "grandiosidades"? Sua história se constrói em torno dos homens de sua vida: de Polônio, seu pai, de Laertes, seu irmão, e de Hamlet, seu amado. Quando privada de seus eixos de referência – o pai morre, o irmão se ausenta e o amado a rejeita –, Ofélia enlouquece e morre, vítima de uma sociedade patriarcal. Falar de Ofélia no texto shakespeariano, portanto, é inevitavelmente falar de silêncios, rejeição, repressão, loucura e morte. A história de Ofélia é então secundária, é uma história permeada de silêncios, ofuscada pelo brilho do protagonista e de

operam para esconder o domínio daqueles que estão no poder. A ideologia é um instrumento de dominação pelo qual idéias e interesses são assimilados como interesses comuns à sociedade. Segundo esse conceito, a ideologia se consolida a partir do fenômeno da alienação, que faz com que as condições de existência apareçam como determinadas por entidades "maiores" como a Natureza, Deus, a Razão, a Ciência, a Sociedade, o Estado. A definição de ideologia da área da filosofia, como "toda crença usada para o controle dos comportamentos coletivos, entendendo-se o termo crença em seu significado mais amplo, como noção empenhadora para a conduta, que pode ter validade objetiva" (conforme o *Dicionário de filosofia*, 1982, p.508), complementa a definição anterior. Cabe ressaltar que é também esse segundo sentido de ideologia que emprego na minha tese. Para um aprofundamento sobre o conceito de ideologia, ver Storey (1998).

seus conflitos existenciais. No entanto, a cultura vitoriana se apropria de Ofélia em diversas áreas – como nos chamados "manuais de conduta" que eram lidos pelas jovens burguesas. No palco, Ofélia se destacaria justamente pelo seu apelo físico que dialogava com a iconografia. Esta última a tem como verdadeira musa e ela será a personagem shakespeariana mais ilustrada e pintada (ALTICK, 1985; YOUNG, 2002; SHOWALTER, 1991; RHODES, 1999). Sua representação iconográfica assume feições de mulheres belas, insanas, castas e mortas que irão proliferar na poesia, no romance e no palco. Ao mesmo tempo, Ofélia servirá como modelo de histeria feminina para psiquiatras vitorianos (SHOWALTER, 1991; RHODES, 1999). Ofélia vira moda, e muitas jovens vitorianas também se apropriam de sua figura como modelo para suas *cartes-de-visites* – vestindo branco e portando coroas de flores (RHODES, 1999); aparece no mercado um pó facial chamado Ophélia que serve para conferir a palidez da moda, o branco facial "de Ofélia". O século XIX, para usar um termo de Bachelard, se "ofeliza". Ou seja, há uma presença de elementos comuns em várias obras de arte e segmentos da cultura vitoriana que, reunidos, formam uma estrutura comum de ver Ofélia.

A noção de estrutura de sentimento, portanto, ajuda a iluminar e esclarecer o curioso fenômeno da apropriação de Ofélia na cultura do século XIX. Ofélia seduz o imaginário de uma época cheia de paradoxos, na qual a mulher era vista de forma dicotômica – anjo ou monstro, Maria ou Eva – pares de opostos –, que já foram amplamente explorados em décadas recentes pela crítica feminista (GILBERT e GUBAR, 2000; DIJKSTRA, 1988, BRONFEN, 1996; AUERBACH, 1987, entre outros), que se empenha em analisar como as representações vitorianas do feminino foram geradas, disseminadas e recebidas.

Bram Dijkstra (1988) enfatiza que o pensamento vitoriano com relação à sexualidade oscilava de uma polaridade para a outra:

It was inevitable that the unyieldingly dualistic requirement of the mid-century – which held that woman must be incessantly all-giving, and that she must be the embodiment of altruism to balance the economic necessity of the egotistic ambitions of the male – should lead to its opposite: the myth of the completely self-sufficient and hence completely egotistical woman, whose only wish was to gaze in the mirror and spend herself in autoerotic self-contemplation (DIJKSTRA, 1988, p.145).

[Era inevitável que a cruel condição dualística da metade do século – aquela que preconizava que a mulher deveria ser permanentemente benevolente, que deveria ser a incorporação do altruísmo para equilibrar a necessidade econômica das ambições narcisistas do homem – levaria ao seu oposto: o mito da mulher completamente auto-suficiente e, portanto, completamente narcisista, cujo desejo supremo era o de olhar a sua imagem no espelho e se consumir numa autocontemplação erótica.]

O modelo dualístico destituía a sexualidade da mulher ideal: ela ficava inexoravelmente restrita à esfera do lar, onde deveria reinar suprema. O confinamento da mulher à casa, dizem os tratados vitorianos, fundamenta a sua autoridade moral. O reverso da mulher ideal, o pesadelo que persegue o homem da época, por outro lado, é ligado ao narcisismo e ao erotismo.

John Fowles (1969) em *A mulher do tenente francês* oferece um panorama que resume exemplarmente os paradoxos da cultura vitoriana:

Com que nos defrontamos ao contemplar o século XIX? Com uma época em que a mulher era sagrada, e em que se podia comprar uma menina de treze anos por algumas libras... ou mesmo alguns xelins, se seu trabalho fosse apenas por uma ou duas horas. Uma época em que se construíram mais igrejas do que em toda a história do país; em que, em cada grupo de sessenta casas londrinas, uma era um bordel (a proporção atual é de aproximadamente uma em cada seis mil); em que a santidade do casamento (e a castidade pré-nupcial) era apregoada do alto de todos os púlpitos, em todos os editoriais e em todos os pronunciamentos públicos; em que grande número de figuras públicas, a começar pelo futuro rei, nunca levava até então uma vida pública tão escandalosa. Uma época em que o sistema penal estava sendo gradativamente humanizado; em que a flagelação era tão comum que um francês se propôs, com toda a seriedade,

a provar que o marquês de Sade tinha ascendência inglesa. Em que o corpo feminino nunca fora tão encoberto, e em que um escultor era julgado principalmente pela habilidade em esculpir uma mulher nua. Em que não existia um único romance, peça teatral ou poema de grande valor literário que fosse além da sensualidade de um beijo; em que o Dr. Bowdler (cuja data de falecimento, 1825, nos faz lembrar que a moral vitoriana já estava em ação muito antes de ser transposto o limiar cronológico do século) era considerado pela grande maioria um benfeitor público; e em que a difusão da pornografia alcançou níveis jamais excedidos. Uma época em que as funções excretoras nunca eram mencionadas; em que as instalações sanitárias eram tão primitivas – a privada com descarga só apareceu nos fins do século e até 1900 ainda constituía um luxo – que existiam poucas casas e poucas ruas em que as pessoas não sentissem constantemente sua presença. Em que era uma verdade universalmente aceita que as mulheres não sentiam orgasmo, e que toda prostituta aprendia a simulá-lo. Em que houve um enorme progresso e libertação em todos os outros campos da atividade humana, e nada senão tirania no que havia de mais pessoal e fundamental. (FOWLES, 1969, p.257).

Em suma, para as mulheres especificamente, o período vitoriano foi uma época de muita opressão e paradoxos. As transformações foram inevitáveis: o século se iniciou com a invenção do culto do anjo doméstico comprimido em espartilhos para obter a almejada "cintura fina" e culminou com os "anjos" vestindo as confortáveis anáguas, em escritórios, em universidades e dirigindo automóveis.

No início do reinado de Vitória, as mulheres tinham poucos direitos legais sobre os seus corpos, sobre a sua propriedade e sobre os seus filhos. Em larga medida graças às atividades do movimento sufragista, que veio à atenção em 1866, quando John Stuart Mill apresentou a primeira petição sufragista ao Parlamento Britânico, as leis, pouco a pouco, melhoraram a condição da mulher. A reforma legal mais importante foi a "*Married Woman's Property Act*" [lei de direito à propriedade da mulher casada] de 1882, que conferiu um certo grau de independência financeira à mulher, passo crucial para todos os outros tipos de independência, como Virginia Woolf argumenta em *Um teto todo seu* (1929).

Ofélia congrega características ambivalentes que são ora enaltecidas, ora amenizadas: a virtude, a obediência, a sensualidade, a loucura e a morte. Mesmo

no que tange às características mais "perigosas", Ofélia é passiva – sua loucura é abrandada com canções e flores e sua morte é estetizada pela poética descrição de Gertrudes. A apropriação da imagem de Ofélia ilustra os anseios e os medos dessa sociedade conflituosa e em plena mudança de paradigmas e é um exemplo emblemático de estrutura de sentimento, pois "articula uma resposta a mudanças determinadas na organização social" (WILLIAMS apud CEVASCO, 2001, p.153).

Em suma, o conceito de estrutura de sentimento me foi de grande valia para entender a que os críticos se referiam quando chamavam a rica representação da heroína shakespeariana como o "complexo de Ofélia" (BACHELARD, 2002; PIPHER, 1995), o "mito de Ofélia" (SHOWALTER, 1991, ZIEGLER, 1997; KIEFER, 2001) ou ainda o "fenômeno Ofélia" (YOUNG, 2002).

Quanto à periodização, cabem também alguns esclarecimentos. Por que me referir ao meu recorte histórico como o período vitoriano⁹, ao invés do século XIX? Tomo emprestado as palavras de Walter Houghton para sustentar a minha resposta:

it is now smart to say that of course there was no such thing as Victorianism. But the literature of those years, while indicating shifts and changes of outlook and showing that there are clear distinctions between the frame of mind at the start and close of this period, nevertheless so constantly reveals the presence of the same fundamental attitudes in every decade and in every group. ... that I cannot doubt that there was a common culture for which the term Victorianism... is appropriate (apud REYNOLD e HUMBLE, 1993, p.3).

[agora está na moda falar que o Vitorianismo não existiu. No entanto, a literatura do período, ainda que indique mudanças de visão e que haja uma distinção clara entre a mentalidade do início e do final do período, revela a presença das mesmas atitudes fundamentais em cada década e em cada grupo... Eu não duvido que tenha havido uma cultura comum para a qual o termo Vitorianismo... é apropriado.]

⁹Em alguns momentos refiro-me ao século XIX para dar ênfase ao período cronológico.

A noção de "cultura comum" é especialmente importante na citação acima, ainda que seja evidente que o período do reinado da Rainha Vitória (1837-1901) não represente um momento homogêneo na história – ao contrário. Para começar, o reinado de Vitória foi muito longo e testemunhou grandes mudanças na política social, nas relações econômicas (tanto domésticas quanto estrangeiras), na ciência, na filosofia, nas comunicações, nos transportes. A sensação dominante da época é de transformação. Não apenas o modo de vida parecia mudar rapidamente, mas também as condições materiais para aqueles que viviam nesse tempo. Além dos contrastes entre o urbano e o rural, o rico e o pobre, o masculino e o feminino, o empregador e o empregado, existiam imensas disparidades na renda, na educação, nas expectativas, nas oportunidades e nos estilos de vida para os vitorianos. Talvez, entretanto, a classe média tenha sentido mais as mudanças do que as classes alta e baixa.

A questão da periodização cultural nunca é muito simples. Raymond Williams argumenta que as formações culturais abrangem três momentos que ele denomina "cultura dominante", "cultura emergente" e "cultura residual" (STOREY, 1998, p.183). A mudança de um momento histórico para o outro não implica o colapso total de um modo cultural e a instalação de um novo. O que marca a diferença cultural é o lugar dos modos culturais dentro da hierarquia sociocultural. Dessa forma é possível isolar algumas características da cultura vitoriana desde o final do século XVIII com o Romantismo (a cultura residual) e encontrá-las, ainda que de forma mais branda, no início do século XX.

Se as rápidas transformações e inquietações do período vitoriano levaram alguns autores a questionar o termo "vitorianismo", por outro lado a resposta a essas mudanças promoveu uma "grande narrativa" que encontra muitos pontos em comum e forma, assim, a "cultura dominante".

Lembremos que pensar uma cultura é também encontrar seus signos e símbolos comuns, de forma que importantes pensadores como Foucault e Steven Marcus, dentre outros, utilizam o termo "vitoriano" para descrever não apenas um momento histórico, mas também uma consciência cultural (REYNOLDS e HUMBLE,

1993, p.4). A obra de Foucault, em específico, contribuiu muito para uma reavaliação da sexualidade vitoriana.

Algumas das minhas fontes de pesquisa, publicadas recentemente, utilizam o termo "vitoriano" sem restrições: *The Victorians* (2002), *Woman and the demon. The life of a Victorian myth* (1982), *Victorian heroines* (1993), *Shakespeare and the Victorian stage* (1986), *The Victorian woman* (2001), *Victorian and Edwardian Theatre* (2004), *Women and Victorian theatre* (1997), *Shakespeare and the Victorians* (2004).

Uma das maneiras de entender o vitorianismo é, conforme sugeri acima – via Raymond Williams –, ter em mente um conceito abrangente de cultura para encontrarmos a "estrutura de sentimento", um conceito fundamental que também pode ser empregado para compreendermos as representações de Ofélia. Passo, então, a delinear a maneira pela qual o meu trabalho foi arquitetado.

Para dar conta do meu objeto de estudo, divido-o em três áreas: edições, teatro e pintura, que se configuram em capítulos. No capítulo 1 investigo a história sociocultural da representação de Ofélia ao longo do século XIX tentando mostrar como ela serviu de modelo para um processo moralizante da figura da mulher na Inglaterra. Trato da representação para me referir como a figura de Ofélia foi usada, tanto em edições familiares quanto em manuais de conduta, como modelo da virtude feminina da época. Tentarei mostrar como estas representações interagem como uma rede de discursos que se influenciam entre si e reforçam certos conceitos que acabam sendo assimilados e 'naturalizados'.

Concentro-me nas edições populares sobre Ofélia que circulavam nas escolas e nos lares vitorianos para ilustrar como a obra shakespeariana foi usada para construir a moral da época. Num primeiro momento, investigo as permanências

e as alterações do texto original¹⁰, tendo como fonte de análise as "edições familiares" de *Hamlet*, a saber, as populares edições *Tales from Shakespeare* e *The Family Shakespeare*. Num segundo momento, analiso *Shakspeare's Heroines: characteristics of women, moral, poetical and historical* de Anna Jameson e *The Girlhood of Shakespeare's Heroines* de Mary Cowden Clarke, dois "manuais de conduta" que se apropriaram da figura de Ofélia para servir de modelo de comportamento para as moças vitorianas.

Tento fornecer um panorama seletivo, porém bastante significativo da representação de Ofélia nas edições que circulavam nos lares vitorianos. Meu principal objetivo é examinar como a imagem de Ofélia é veiculada por estas representações e que ideologia(s) perpassa(m) esta dinâmica.

O capítulo 2 discute a imagem de Ofélia no teatro vitoriano buscando entender as especificidades da representação no palco. Baseio-me, especificamente, na encenação de Ofélia representada pela grande atriz Ellen Terry na produção de *Hamlet* (1878) de Henry Irving.

¹⁰Os textos shakespearianos sempre foram motivo de controvérsias para os críticos – desde, mesmo, as fontes usadas pelo autor e dos textos "originais" de *Hamlet*: o "bad" Quarto (ou Q1), publicado em 1603, com suas 2.221 linhas, o "good" Quarto (ou Q2) com 4.056 linhas, publicado em 1604, e do Folio (ou F), publicado em 1623, com 3.907 linhas. O fato é que não se sabe ao certo que texto de *Hamlet* Shakespeare levou ao palco. Provavelmente, devido ao fato de *Hamlet* ser uma tragédia demasiado extensa, os palcos devem ter visto diferentes versões de *Hamlet* modificadas pelo próprio autor ou mesmo por outro membro de sua companhia de teatro (algo comum na época). Se já, desde o surgimento dos textos, há o que atualmente chamamos de "instabilidades textuais", é compreensível que outras épocas tenham, cada uma a seu modo, lido e encenado Shakespeare de formas diferentes. Discutir a "integridade" do texto cênico é, portanto, discutir contradições já que o texto cênico passa por várias interpretações. Muito embora os estudos atuais reconheçam que textos não são produtos culturalmente "virgens" e que Shakespeare é reinventado a cada momento, o consenso acadêmico é que o "good" Quarto (Q2) é o texto mais coerente e completo e, conseqüentemente, é o texto que se lê e estuda. O site <http://www.bl.uk/treasures/shakespeare/homepage.html> da British Library disponibiliza os quartos de Shakespeare, que podem, inclusive, ser comparados lado a lado. Esta tese segue esta tradição e toma como texto base o "good" Quarto em inglês da edição da Arden (JENKINS, 1997), ainda que Jenkins tenha feito algumas "adaptações". Em português uso a tradução do mesmo (MENDONÇA, 1995), que, como a minha tese irá mostrar, omite diversas palavras e até mesmo linhas.

É complexo reconstituir uma produção de teatro, uma vez que cada representação é única, fluida e, muitas vezes, inesperada. Tendo essa dificuldade em mente, resgatei todas as informações a que tive acesso sobre vários aspectos importantes ligados ao teatro vitoriano, quais sejam, o funcionamento dos novos dispositivos cênicos, a infra-estrutura decorativa, os atores e os espectadores. Busquei também informações sobre as encenações shakespearianas e tentei estabelecer a popularidade de suas peças nos teatros londrinos.

No que tange ao roteiro teatral adaptado por Henry Irving, fiz uma análise minuciosa do processo de "bowdlerização" que o texto sofreu, principalmente no que diz respeito aos cortes das falas de Ofélia. Procuro mostrar como, comparativamente, e devido à "permeabilidade" do texto quando submetido à atuação dos atores, esta mutilação do texto shakespeariano foi mais sutil e complexa do que as mutilações das edições familiares analisadas no capítulo anterior.

Quanto à produção do *Hamlet* por Irving, recuperei informações de diferentes fontes. Para entender a recepção do espetáculo, utilizei comentários de críticos teatrais acerca da produção. Sobre a atuação de Ellen Terry como Ofélia, recorri, principalmente, às observações feitas pela própria Terry em sua autobiografia *The story of my life: recollections and reflections* (1908).

Tento fornecer um amplo panorama que pretende mostrar como a representação cênica de Ofélia foi complexa, uma vez que dialogava com outras representações da heroína: o modelo de virtude das edições populares discutido no capítulo anterior; a musa da iconografia que inspirou vários pintores; e ainda, o exemplo da histeria feminina em casos clínicos psiquiátricos. Todas essas representações e apropriações de Ofélia formam uma rede de discursos que se interligam e se alimentam mutuamente. A representação cênica de Ofélia responde, de certa forma, a esta rede discursiva.

Selecionei para fins de estudo a produção de *Hamlet* que por mais tempo ocupou os palcos londrinos e que mais teve repercussão junto ao público, sendo

apresentada duzentas vezes, um número sem precedência na história das produções shakespearianas da época.

No capítulo 3 analiso a representação visual de Ofélia no século XIX, tomando o quadro *Ophelia* (1851-2) de John Everett Millais como exemplo paradigmático.

Num primeiro momento traço um breve panorama sobre o estabelecimento e a popularidade da pintura literária na Inglaterra.

Ao privilegiar o quadro de Millais privilegio, por analogia, a temática da morte, que considero a faceta mais importante e recorrentemente explorada na representação de Ofélia pelas artes visuais. Assim sendo, num segundo momento, situo o "lugar" do suicídio no cenário cultural da época vitoriana.

Meu próximo passo é propor minha leitura do quadro *Ophelia*. Levo em consideração a técnica escolhida por Millais para reproduzir "fielmente" a descrição da morte de Ofélia feita pelo texto shakespeariano, e indago sobre os problemas desta representação. Para dar conta desta tarefa, analiso alguns aspectos mais importantes de *Ophelia*, a saber, a representação da rica natureza que permeia a tela *vis a vis* a morte de "uma bela mulher".

Seguindo o mesmo percurso do capítulo 2, que analisa a encenação da atriz Ellen Terry, a "Ofélia de Irving", para exemplificar como Ofélia foi representada no palco vitoriano, o capítulo 3 recupera a história de Elizabeth Siddall, a "Ofélia de Millais" que, num triste entremear entre a vida e a arte, literaliza a história da Ofélia de William Shakespeare.

CAPÍTULO 1

OFÉLIA NO SÉCULO XIX: TEXTOS E CONTEXTOS.

Enter OPHELIA. (Q2)

Enter Ophelia distracted. (F)

Enter Ofelia [sic] playing on a Lute and her haire down singing. (Q1)

Enter Horatio, with Ophelia, distracted. (Johnson)

Enter Ophelia, fantastically drest with Straws and Flowers. (Rowe)

Enter Ophelia, still distraught. (Collier)

Re-enter Gentleman, with Ophelia (Cambridge)

Re-enter HORATIO, with OPHELIA (Family Shakespeare)

(Volta gentil-homem, com Ofélia) (Mendonça)

(Hamlet, IV.i)



Figura 1 - William Henry Mote *Ophelia* (1848)

(ilustração de *The girlhood of Shakespeare's heroines* de Mary Cowden Clarke)

1.1 PREPARAÇÃO DO CENÁRIO

*Love, let us be true
The world, which seems
To lie before us like a land of dreams,
So various, so beautiful, so new,
Hath really neither joy, nor love, nor light,

Nor certitude, nor peace, nor help for pain;
And we are here as on a darkling plain
Swept with confused alarms of struggle and flight,
Where ignorant armies clash by night.*
(Matthew Arnold, 1867)

O século XIX foi caracterizado por rápidas transformações e avanços em quase todas as esferas da sociedade. Em meio às descobertas e desenvolvimentos científicos e tecnológicos, a Inglaterra prospera economicamente trazendo uma enorme confiança no progresso e na ciência e uma sensação de otimismo que perdura até o fim do século¹¹.

Essa sociedade em plena transformação consolida a classe burguesa que passa a dominar o cenário sociocultural, determinando várias tendências que se materializam ao longo do século.

Um dos hábitos que configura o *modus vivendi* da classe média é a leitura. O filósofo John Stuart Mills escreve em "*On civilization*" (apud DAVIS, 2002, p.201): "*This is a reading age*" [Esta é uma era da leitura]. Enquanto entre 1800 e 1825

¹¹Por outro lado, uma das inevitáveis consequências da revolução industrial foi a exploração de trabalhadores. Deve-se então sublinhar que a história da Inglaterra no século XIX é uma história de mão dupla. A primeira tem como protagonista a sociedade burguesa que usufruía das benesses de um mundo com crescentes alternativas e confortos. A segunda é a história das vítimas, protagonizada por centenas de milhares de trabalhadores, inclusive por crianças e mulheres, que viviam em condições subhumanas e eram explorados em exaustivas jornadas de trabalho que se estendiam de quatorze a dezesseis horas por dia.

apenas 580 livros eram publicados por ano, em meados do século, esse número cresce para 2.600 títulos e, antes da virada do século, para 6.000¹².

A tecnologia facilitou a expansão editorial: em 1830, o vapor substitui as impressoras operadas manualmente. O papel, material escasso e caro no início do século, se torna abundante. A produção e o consumo de jornais e periódicos fazem com que as impressoras trabalhem mais e mais rápido. O preço do jornal é reduzido a um centavo (*one penny*) em 1836 e os editores, aproveitando esse mercado emergente, diminuem também os preços dos livros. Em 1847, um romance popular, por exemplo, chega a custar em torno de um a dois shillings.

A porcentagem de livros de ficção aumenta de 16% em 1814 para aproximadamente 25% entre 1870 e 1880, o que reflete a crescente busca por esse tipo de entretenimento e determina a ascensão do romance como o gênero literário favorito.

A expansão do público leitor está diretamente ligada ao aumento do poder aquisitivo da classe média, que cresce em 70 por cento a partir de meados do século. O índice de analfabetismo diminui expressivamente e em 1871, 81 por cento da população masculina e 73 por cento da população feminina sabia ler.

Se a reputação de Shakespeare como o poeta da nação inglesa já se encontrava bem consolidada no século XVIII¹³, a sociedade do século XIX reforça essa posição. Em *Mansfield Park*, Jane Austen resume o fascínio da época pelo escritor:

[Shakespeare's] thoughts and beauties are so spread abroad that one touches them every where, one is intimate with him by instinct. – ... His celebrated passages are quoted by every body; they are in half the books we open, and we all talk Shakespeare, use his similes, and describe with his descriptions.

¹²Para um aprofundamento sobre a expansão do número de leitores e a publicação de livros na época vitoriana, ver Davis (2002, p.201-222).

¹³Ver Taylor (1989) e Young (2002).

[Os pensamentos e as belezas shakespearianas são tão divulgados no estrangeiro que os encontramos em todos os lugares; somos íntimos de Shakespeare por instinto. —.... Suas passagens celebradas são citadas por todos: elas estão presentes na metade dos livros que abrimos; e todos nós falamos Shakespeare, usamos as suas símeles e descrevemos as suas descrições.]

De modo que "*Shakespeare one gets acquainted with without knowing how*" [conhecemos Shakespeare sem saber como] (AUSTEN apud YOUNG, 2002, p.72). Possuir uma edição completa das obras de Shakespeare simbolizava instrução, respeito, status social e patriotismo¹⁴, já que ele era "*a part of an Englishman's constitution*" [parte da constituição de um inglês] (AUSTEN apud YOUNG, 2002, p.72).

Adrian Poole, explicando a obsessão dos vitorianos por Shakespeare, observa: "*[t]he Victorians had Shakespeare in their bones and blood, so they liked to believe. He was certainly all around them, on stage and on posters, in paintings and print and cartoons, in the air they breathed, on the china they ate off*" [os vitorianos gostam de pensar que eles tinham Shakespeare em seus ossos e sangue. Ele certamente os cercava no palco e em pôsteres, em pinturas e gravuras e quadrinhos, no ar que eles respiravam, na porcelana que eles usavam para comer] (POOLE, 2004, p.1).

Apropriado pela cultura vitoriana, Shakespeare permeia o dia-a-dia dos vitorianos. Neste capítulo, investigo a infiltração da Ofélia de Shakespeare nos lares vitorianos por meio das edições de suas obras e dos manuais de conduta.

¹⁴Abel Heywood, dono de uma livraria de Manchester, afirma que eram vendidas 150 cópias de edições de um centavo (one penny editions) das obras de Shakespeare por semana (DAVIS, 2002, p.201-202). Imagina-se que em Londres o número tenha sido consideravelmente maior, uma vez que era um centro urbano muito mais populoso que Manchester.

1.2 TEXTOS DOMESTICADOS

I have no objections whatever to an intelligent cutting out of the dead & false bits of Shakespeare.

(Carta de Bernard Shaw para Ellen Terry, 1896)

It is scarcely possible to imagine a prudent and judicious mother allowing the unrestrained and private reading of Shakespeare among her children... it is possible to imagine her reading passages of Shakespeare to her family in such a manner, as to improve the taste of those around her, and to raise their estimate of what is great and good.

(*The mothers of England: their influence and responsibility*, 1843)

No século XIX, a reputação de Shakespeare como o maior escritor inglês se consolida tanto no palco quanto na crítica. Edições diferentes da obra shakespeariana proliferam e são direcionadas a públicos específicos. As edições começam a circular em lugares diferentes: nas universidades em textos preparados por estudiosos, em escolas com edições mais facilitadas, nos palcos em roteiros teatrais adaptados, como mostrarei no próximo capítulo, e nos lares, em edições destinadas para crianças e mulheres, para serem lidas em voz alta com a família reunida. A partir de 1866 surgem as edições como a da Universidade de Cambridge e depois as edições da Universidade de Oxford e as edições da Arden, até hoje consagradas.

Se já no século XVIII vemos surgir uma crítica literária que se especializa na obra shakespeariana, o século XIX traz estudos mais aprofundados no que diz respeito às análises das fontes, da gramática, do léxico, da cronologia da obra de Shakespeare.

De modo geral, portanto, a recepção de Shakespeare percorre pelo menos três espaços distintos: o mundo teatral, o mundo das edições para determinados segmentos sociais e o mundo dos especialistas.

Apesar de já termos uma variedade de edições que nos revelam a emergente demanda por estudos críticos e especializados da obra de Shakespeare, estes ainda faziam parte de uma minoria, e as edições mais populares e numerosas no século XIX

eram aquelas que moralizavam o bardo, com a especial intenção de torná-lo "acessível" para mulheres e crianças das famílias burguesas. A obra shakespeariana se tornara um modelo de virtudes, e, como bem aconselha Matthew Arnold: *"to understand Shakspeare¹⁵ aright, the clue is to seize the morality of Shakspeare"* [para bem entender Shakespeare, a chave é compreender a moralidade de Shakespeare]. Uma das maneiras encontradas para "compreender a moralidade" do bardo era a de "medir" a evolução moral em suas peças usando, como explica Gary Taylor, métodos científicos para sustentar os "fatos". Desta forma, o autor passaria

From the fun and word-play, the lightness, the passion, of the Comedies of Youth, through the patriotism (...) of the Histories of the Middle Age, to the Great Tragedies dealing with the deepest questions of man in Later Life; and then at last to the poet's peaceful and quiet home-life again in Stratford, where he ends with his Prospero and Miranda, his Leontes finding again his wife and daughter in Hermione and Perdita; in whom we may fancy that the Stratford both of his early and late days lives again, and that the daughters he saw there, the sweet English maidens, the pleasant country scenes around him, pass as it were again into his plays (apud TAYLOR, 1989, p.166).

[Da diversão e da brincadeira com palavras, da leveza, da paixão das Comédias da Juventude, ao patriotismo (...) das Histórias da Idade Média, às grandes Tragédias que lidam com as questões mais profundas do homem em sua Vida Madura; e, por fim, à vida doméstica, tranqüila e serena novamente em Stratford, onde ele acaba com seu Próspero e Miranda, seu Leontes encontrando novamente a esposa e filha em Hermione e Perdita; em quem, devemos imaginar, que a Stratford de seus dias de juventude e de maturidade vive novamente, e que as filhas que ele lá encontrou, as doces donzelas inglesas, as agradáveis cenas campestres que o cercavam, dir-se-ia que passaram novamente para suas peças]

¹⁵Sigo a grafia original dos autores. De forma geral, a partir do século XVIII, o nome de Shakespeare assume as seguintes grafias: "Shakespeare", "Shakspear" ou ainda "Shakespere". O conhecido ensaio de Hazlitt sobre Hamlet usa "Shakspear"; já Coleridge, usa "Shaksper" em sua famosa palestra. Henrietta Bowdler, a primeira editora de Family Shakespeare, usa "Shakespeare", enquanto seu irmão, "Shakspeare". Não se trata de erros pois o nome de Shakespeare era escrito de maneiras diversas na sua época: "Shagspere", "Shexpere" e "Shaxpere", apesar de menos comuns, eram também empregados. O próprio Shakespeare assinava "Shaksper" ou "Shakspeare". O consenso geral de usar "Shakespeare" foi estabelecido como correto no século XX. Dave Kathman, no site <http://shakespeareauthorship.com> (acessado dia 10 de novembro de 2006) fornece interessantes informações sobre o nome de Shakespeare.

Os vitorianos, fiéis às idéias de progresso e ciência, mediam a evolução da obra shakespeariana com precisão científica. Na evolução das obras do bardo percebe-se que ele, adequadamente, inicia sua trajetória de escritor com a leveza da brincadeira dos jogos das palavras, das paixões e, num segundo estágio, passa pelos assuntos mais sérios das tragédias até evoluir ao terceiro e último estágio: um estado pastoral doméstico de *retorno ao lar*. Há uma inegável afirmação da vida em família, conceito fundamental para a sociedade da época. Em 1840, o poeta Thomas Carlyle, apenas para citar um exemplo, descreve Shakespeare como "*a Prophet*" [um Profeta] e "*a Priest of Mankind*" [um Sacerdote da Humanidade], "*a blessed heaven-sent Bringer of Light*" [um ser portador de luz abençoado, enviado dos céus] que compôs um "*universal Salm*" [Salmo Universal] (apud BATE, 1993, p.128). Como se vê, Shakespeare não somente teve sua reputação totalmente consolidada, mas, de sobra, encontra-se canonizado. Como Matthew Arnold afirma, a bíblia e a obra shakespeariana eram livros equiparáveis, portanto objetos importantes para o lar da sociedade burguesa.

Outra maneira de fazer com que Shakespeare servisse aos propósitos moralizadores era o de realizar uma verdadeira "limpeza" em suas peças, ou seja, expurgar os textos de tudo que era considerado impróprio e indecoroso. Neste processo de adaptação textual, como explica Pavis,

[t]odas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, "abrandamentos" estilísticos, redução do número de personagens e dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula (...). A adaptação (...) goza de grande liberdade; ela não receia modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário. (...). *Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria* (PAVIS, 1999, p.10, grifo meu).

No século XIX, Shakespeare foi reinventado, "adaptado" nos moldes radicais que Pavis descreve acima, pois suas obras tinham que refletir os padrões morais da época. É claro, como adverte Pavis, que essa recriação "nunca é inocente, e sim que implica produção do sentido" (PAVIS, 1999, p.11). Muitos personagens, dessa

forma, perdem alguns de seus traços fundamentais e ganham outras características que tentam abrandar aspectos considerados impróprios¹⁶.

Naturalmente, não estamos falando de um fenômeno que aconteceu apenas no século XIX. Os séculos XVII e XVIII também adaptaram as obras de Shakespeare, na época, severamente criticado por não respeitar os preceitos neoclássicos das regras aristotélicas de unidade de ação, tempo e espaço; tampouco observar o decoro da ação, dos personagens e da linguagem. Quando analisamos a recepção de Shakespeare ao longo dos séculos¹⁷, vemos que sua obra sempre foi reescrita e adaptada só que com propósitos diferentes. *Contos de Shakespeare* é uma edição, para citar um dos exemplos que analisarei abaixo, ainda adotada em escolas com a intenção de introduzir a obra de um autor clássico a um público infanto-juvenil. A diferença é que hoje não há, *grosso modo*, uma censura quanto à leitura da obra de Shakespeare. Não encontraríamos, por exemplo, um prefácio nos moldes das edições aqui exploradas. Em outras palavras, o texto shakespeariano continua sendo reformulado e adaptado, mas com objetivos totalmente diferentes¹⁸. Um exemplo clássico das expurgações efetuadas no século XIX, *Shakespeare Familiar* reescreveu as obras de Shakespeare tomando liberdades irrestritas em nome da moral e da religiosidade da época, rejeitando totalmente partes julgadas obscenas, como veremos abaixo.

Contos de Shakespeare e *Shakespeare Familiar* são obras fundamentais, para os propósitos do meu estudo, pois, como irei mostrar, são precursoras de uma

¹⁶Entre os vários personagens shakespearianos que passam por diferentes releituras, destaca-se Caliban de *Tempestade*. Um estudo que traça a instigante recepção de Caliban ao longo dos séculos é *A Plasticidade de A Tempestade: a figura de Caliban* (LEÃO, 2000).

¹⁷Uma obra que explora a recepção shakespeariana ao longo dos séculos é *Reinventing Shakespeare* de Gary Taylor (1989). Taylor defende a tese de que Shakespeare é um fenômeno influenciado e, de certa forma, determinado por políticas socioculturais de cada época. Esse trabalho foi fundamental para o meu entendimento do processo de apropriação que Shakespeare sofreu ao longo do tempo.

¹⁸Além da alteração do texto na intenção de simplificar a leitura, temos os cortes e as alterações cênicas que podem caracterizar-se como adaptações, paródias, e outras recriações que podem configurar-se como roteiros para o teatro e para o cinema.

tendência que seria seguida por várias outras publicações shakespearianas do século. Mais importante, ambas as edições, ainda que de formas bem diferentes, reinventam Ofélia, ressaltando a essência romântica e poética da heroína shakespeariana, aspecto que seria tão explorado por outras edições, bem como pelas artes cênicas e visuais da época vitoriana.

Na esteira da tendência editorial de *Contos de Shakespeare* e *Shakespeare Familiar*, criou-se um subgênero literário direcionado especificamente para o público feminino, de onde surgiram inúmeras publicações de edições para suprir este mercado emergente. Dentre várias, optei por me deter em *Shakspeare's heroines* de Anna Jameson e *The girlhood of Shakespeare's heroines* de Mary Cowden Clarke, sendo ambas edições populares que reinterpretaram a Ofélia de William Shakespeare.

Naturalmente, seria impossível fazer um levantamento de todas as edições semelhantes que proliferaram no século XIX de modo que selecionei apenas aquelas que considero mais significativas para entendermos as ideologias que circulavam em torno das representações textuais de Ofélia.

1.2.1 Contos de Shakespeare

Emendations, curtailments, corrections (all for his own good) have been multiplied to infinity. ... They have purged and castrated him, and tattooed and beplaistered him, and cauterized him and phlebotomized him.

(The British Critic, 1822)

O ano de 1807 testemunhou três acontecimentos importantes para a história das edições shakespearianas. O primeiro foi a primeira publicação legal das obras de Shakespeare no Novo Mundo (em Boston, nos Estados Unidos). O segundo e terceiro eventos foram as publicações dos irmãos Lamb, *Tales from Shakspeare* (*Contos de Shakespeare*) e dos irmãos Bowdler, *The Family Shakespeare* (*Shakespeare Familiar*), que será analisado no próximo item.

O ano da publicação é sem dúvida uma coincidência sem importância, porém é relevante considerar que tanto *Tales from Shakspeare* quanto *The Family*

Shakespeare foram escritos na primeira década do século XIX, *strictu sensu* em pleno Romantismo, mas já prenunciando o que poderia ser considerado o *Zeitgeist* da época vitoriana.

A capa da primeira edição de *Contos de Shakespeare* atribuía a autoria ao poeta Charles Lamb. Essa atribuição não é totalmente falsa, pois, dos vinte "contos", Charles havia escrito seis¹⁹ e sua irmã, Mary, o restante. Os contos foram escritos para serem lidos por crianças, mas acabaram sendo leitura popular das moças.

Contos de Shakespeare foi publicado em Londres e, a despeito do escândalo que assolava a família Lamb²⁰, obteve sucesso imediato – foi reeditado quinze vezes entre 1807 e 1873, e apenas no ano de 1880, recebeu dezesseis reedições. Continua sendo reeditado desde então, entrando no século XXI com grande popularidade. Antes de a primeira edição esgotar, uma revista da época anunciava que *Contos...* ocupa "*the very first place, and stands unique, and without rival or competitor, unless perhaps we except Robinson Crusoe*" [o primeiro lugar absoluto, sendo única e sem rival ou competidor, com exceção, talvez, de *Robinson Crusoe*] (apud PERRIN, 1992. p.61).

Podemos afirmar que o livro dos irmãos Lamb foi uma empreitada bem moderna para a época, pois o objetivo principal foi o de introduzir William

¹⁹Segundo Susan Wolfson, Charles escolheu reescrever as tragédias: *Hamlet*, *Rei Lear*, *Macbeth*, *Romeu e Julieta*, *Timon* e *Otelo*. Mary Lamb reclama, numa carta escrita para uma amiga, que Charles ficou com "*the best stories*" [as melhores histórias] (NOVY, 1990, p.19).

²⁰Um dos prováveis motivos que levaram os Lamb a incluir apenas o nome de Charles na primeira edição foi o escândalo do assassinato da mãe dos autores por Mary Lamb. Mary, num ataque de insanidade e fúria, esfaqueou sua mãe em 1796. Ela foi salva da prisão por Charles, que alegou a insanidade da irmã às autoridades e a internou em um hospital para doentes mentais. Ao longo de sua vida, Mary sofreu outros episódios de loucura e foi internada diversas vezes. Seu irmão, Charles também sofreu períodos de insanidade e foi internado duas vezes. Os irmãos Lamb nunca casaram e sempre cuidaram um do outro, numa relação de mútua dependência. A história da vida dos irmãos Lamb, na realidade, poderia bem servir como excelente enredo para um romance gótico. Para um aprofundamento sobre a turbulenta vida de Mary, ver *Mad Mary Lamb: lunacy and murder in literary London* de Susan Tyler Hitchcock, em que a autora recupera a perturbadora história de Mary Lamb e seu irmão, afirmando que Mary "*remained a footnote in the literary history of his [Charles's] better-known essays and poems*" [permaneceu uma nota de rodapé na história literária dos ensaios e poemas de Charles]. Além de *Contos*, Mary publicou, juntamente com Charles, dois livros infantis.

Shakespeare, o maior poeta inglês, ao emergente mercado de leitores infanto-juvenis. Mary e Charles Lamb adaptaram as vinte peças em forma de contos, numa linguagem prosaica agradável, adequada e acessível²¹. O prefácio explicita a intenção de expurgação que as obras de Shakespeare sofreriam:

For young ladies too, it has been the intention to write; because boys being generally permitted the use of their father's libraries at a much earlier age than girls are, they frequently have the best scenes of Shakspeare by heart, before their sisters are permitted to look into this manly book; and, therefore, instead of recommending these Tales to the perusal of young gentlemen who can read them so much better in the originals, their kind assistance is rather requested in explaining to their sisters such parts that are hardest for them to understand: and when they have helped them to get over the difficulties, then perhaps they will read to them (carefully selecting what is proper for a young sister's ear) some passages which has pleased them in one of these stories... (LAMB, 1994, p.vii).

[Foi também nossa intenção de escrever para moças pois aos moços é normalmente permitido usar a biblioteca de seus pais numa idade bem anterior e, com frequência, eles conhecem de cor as melhores cenas de Shakespeare, antes que esse livro masculino seja permitido às suas irmãs. Assim, ao invés de recomendar o uso destes Contos para os jovens cavalheiros que podem ler muito melhor os originais, seu especial auxílio é solicitado para explicar às suas irmãs as partes mais difíceis e, após ajudarem-nas em suas dificuldades, ler, talvez, algumas passagens que lhes tenham agradado em alguma dessas histórias selecionando cuidadosamente o que for adequado para os ouvidos de uma irmã jovem...]

É especialmente significativo observar na citação acima a distinção de gênero que os Lamb fazem: a educação feminina era diferente da masculina, pois as moças não "compreenderiam" as cenas mais difíceis e conseqüentemente precisariam de um "intérprete" masculino que lhes desse uma assistência especial. Cabia aos irmãos (ou outra companhia masculina da família), selecionar as partes a serem lidas e devidamente explicadas. Deve-se, no entanto, sublinhar que a principal adaptadora das peças foi uma mulher que, ao contrário do que o prefácio afirma, entendeu tão

²¹Outra edição semelhante a *Contos de Shakespeare* foi *The Juvenile Edition of Shakespeare: Adapted to the capacities of youth* [A *Edição Juvenil de Shakespeare*: adaptada às capacidades dos jovens], publicada no ano de 1828 em Londres. Tal qual os *Contos*, essa obra incluía versões em prosa das peças, adaptadas com a mais rígida censura, para serem lidas pelo público juvenil.

bem as obras de Shakespeare que achou por bem expurgá-las, servindo, dessa maneira, como uma espécie de mediadora entre o texto original e o leitor.

Das vinte peças transformadas em contos, *Contos de Shakespeare* privilegia *Hamlet*, a tragédia considerada a obra-prima de Shakespeare. Simplificando enormemente o complexo enredo de *Hamlet*, Charles Lamb narra a história do nobre e melancólico príncipe dinamarquês, como se fosse uma fábula. O foco do conto é a vingança imposta a Hamlet e como ele, um jovem digno e virtuoso, sofre perante a difícil tarefa de dar cabo do tio que havia assassinado seu pai e casado apressadamente com sua mãe. Os personagens Fortinbrás, Rosencrants, Guildenstern, entre vários outros, simplesmente deixam de existir. Foram também eliminadas ou significativamente atenuadas todas as cenas consideradas impróprias ou complexas. As questões políticas, por exemplo, tais como a usurpação do trono e poder, desaparecem. As nuances dos personagens são apagadas, e o importante para os Lamb é sublinhar, como nos contos de fadas, a virtude de alguns e a vilania de outros.

Ofélia, como é de se esperar, é uma donzela bela, honrada, obediente ao seu pai e enamorada do príncipe. O Hamlet dos Lamb não a abandona nem tampouco demonstra hostilidade ou crueldade com relação a Ofélia de forma que a cena do convento (III.i.) não é narrada. A cena da peça-dentro-da-peça está presente por ser um momento-chave (é o *turning-point*) na narrativa, pois é quando Hamlet confirma que seu tio havia matado o pai, mas não há nenhuma menção a Ofélia. O que transparece nos *Contos...* é que, a despeito do amor dos jovens, havia uma ordem maior que obriga o príncipe a obedecer o pedido do falecido pai, o Rei da Dinamarca, de vingar sua morte. A despeito de suas inúmeras virtudes, não podemos esquecer que Hamlet, num acesso de raiva, assassinou Polônio, um inocente, o pai de sua amada – um incidente narrado *en passant* – de uma forma superficial e artificial. Hamlet, quando se dá conta do que fez, romanticamente se põe aos prantos (LAMB, 2005, p.316) – o que, vale lembrar, acontece de forma muito diversa no texto shakespeariano. O Hamlet de Shakespeare faz pouco do ato que ele acabara de cometer, afirmando: "Adeus mísero tolo, intrometido! / Tomei-te por alguém melhor;

a sorte / Te castigou por seres solícito." (III.iv. p.113). Fica evidente que Charles Lamb toma todos os cuidados para inocentar e justificar o comportamento do protagonista.

Essa releitura constrói Hamlet como um homem nobre, que cumpre uma tarefa moral imposta pela sociedade de uma forma respeitável e recupera a honra de sua família. O modelo textual, dessa forma, espelha a necessidade de um modelo social importante para a sociedade burguesa: a construção da figura do "nobre".

Se Ofélia já tem um papel menor na peça de Shakespeare, nos *Contos* ela é apenas um "adorno" cuja função é a de enfatizar as qualidades do príncipe. Apesar de ocupar poucas linhas da prosa de Lamb, Ofélia ganha relevância com o uso de adjetivos que reiteram a sua beleza física e moral: "amada", "boa filha", "formosa", "linda jovem", "encantadora", "uma flor", "querida", "pobre moça". Ofélia também exerce um contraponto necessário a Gertrudes, a mãe de Hamlet, que não é poupada pelos Lamb, funcionando como uma espécie de madrasta dos contos de fada. Ao mesmo tempo, a Ofélia dos Lamb põe em relevo o lado sentimental de Hamlet humanizando sua faceta cruel.

Uma das formas que Charles Lamb encontra para humanizar a trajetória de Hamlet é a constante reafirmação de seu amor por Ofélia: "[Hamlet] não podia evitar a doce lembrança de Ofélia" (LAMB, 2005, p.310); "Ofélia de que ainda permanecia um amor profundo no íntimo do coração de Hamlet" (p.310); "que [Ofélia] não duvidasse de que Hamlet a amava" (p.310); "Ofélia aquela a quem [Hamlet] tanto amava" (p.316); "Ofélia, a quem [Hamlet] tanto amara" (p.317); "Hamlet sentiu (...) renascer todo seu antigo amor" (p.318); "[Hamlet] não podia admitir que alguém o excedesse em dor pela morte da encantadora Ofélia" (p.318). Enfim, para uma narrativa resumida, de quatorze páginas, as reafirmações do amor de Hamlet são de fato um tanto quanto excessivas. Talvez sirvam como reação às críticas que o texto de Shakespeare recebeu quanto à falta de justiça poética no tratamento de Hamlet para com Ofélia na época. Samuel Johnson, por exemplo, observa que *"the gratification which would arise from the destruction of an usurper and a murderer, is abated by the untimely death of Ophelia, the young, the beautiful, the harmless, and the pious"*

[a satisfação que se originaria da destruição de um usurpador e de um assassino é amenizada pela morte prematura de Ofélia, a jovem, a bela, a inofensiva] (apud YOUNG, 2002, 279). De forma semelhante a Johnson, George Stubbes, em 1736, critica a "falta de decência" no tratamento de Hamlet para com Ofélia (apud YOUNG, 2002, p.279). De qualquer maneira, a alteração textual se configura como uma deturpação do texto shakespeariano, no qual Hamlet claramente demonstra sua indecisão no que tange a seus sentimentos para com Ofélia, e que irá culminar com a demonstração de sua crueldade na cena do convento, onde ele declara a Ofélia: "Eu nunca te amei" (III,i).

Nos *Contos...* Ofélia fica transtornada com a morte do pai e, abalada, torna-se uma moça "distraída" e "sem memória". Melancólica, desatenta e sem memória, Ofélia fica vagando pela corte: "distribuindo flores às damas da corte e dizendo que eram para o enterro de seu pai. Cantava canções de amor e de morte, ou então outras sem sentido nenhum, como se não tivesse lembrança do que acontecera." (LAMB, 2005, p.317). A loucura de Ofélia, segundo os Lamb, merecia ser "vigiada" (p.317), porém, quis o destino que seu comportamento alienado lhe trouxesse a morte.

É interessante observar que Charles Lamb tenha removido a memória de Ofélia – uma pessoa sem memória é uma pessoa sem história e é, portanto, privada do que a torna um indivíduo. Ofélia se torna um ser perambulante, sem objetivos e vazio. O acidente que a leva à morte parece uma conseqüência natural de seu estado:

Ora, havia à margem de um regato um salgueiro, que refletia suas folhas na correnteza. Ali chegou ela um dia em que não estava sendo vigiada, com as grinaldas que fizera de malmequeres e urtigas. Trepou no salgueiro, para nele pendurar as grinaldas, mas um galho rompeu-se precipitando n'água a linda jovem, com as ervas e flores que colhera. Seu vestido, enfunando-se, fez com que ela flutuasse por alguns momentos, cantando trechos de velhas canções, como que insensível à própria desgraça ou como uma criatura para quem a água é elemento natural. Mas não tardou para o vestido encharcar-se, arrastando-a naquele doce cantar para o fundo do regato (LAMB, 2005, p.317).

A descrição do acidente feita por Lamb habilmente se apropria da versão de Shakespeare, tomando emprestado muitas das palavras *poéticas* da descrição

da morte de Ofélia feita por Gertrudes. Os termos que Charles Lamb descarta são os que trazem alguma ambigüidade sexual, algo que não cabe em momento algum na empreitada dos irmãos Lamb. A descrição da morte da Ofélia é parcialmente mantida por ser poética e estetizar a morte da bela heroína. Não surpreendentemente, a cena dos coveiros é totalmente eliminada e não há insinuação alguma quanto ao suicídio de Ofélia.

Contos de Shakespeare, uma das mais populares edições do século XIX, acabou tornando Shakespeare mais conhecido nas famílias e motivando várias imitações. É também importante mencionar que *Contos de Shakespeare* é ainda bem popular no Brasil, bem como em outros países. Várias escolas o adotam como introdução às clássicas obras de Shakespeare. Dessa forma, muitos leitores têm o modelo dos Lamb como base para seus estudos; ou seja, lêem resumos textuais em formas de contos não apenas facilitados e simplificados, mas também grandemente deturpados das obras.

Voltando ao século XIX, verifica-se um fenômeno cultural interessante: a obra shakespeariana torna-se um modelo de virtude, honestidade, superioridade de caráter e bondade. Ofélia ganha o favoritismo entre as personagens shakespearianas, estabelecendo um padrão feminino que se encaixava bem nos moldes vitorianos.

1.2.2 *The Family Shakespeare*

*His plays are out of joint – O cursed spite!
That ever I was born to set them right!*

(Arthur Murphy, ator e dramaturgo, 1727-1805)

Em sua nota explicativa, citada abaixo na íntegra, o médico Thomas Bowdler (1754-1825) discute sua idéia de escrever o *Shakespeare Familiar*:

**My first idea of the FAMILY SHAKSPEARE [sic] arose from the recollection of my father's custom of reading in this manner to his family. Shakspeare (with whom no person was better acquainted) was a frequent subject of the evening entertainment. In the perfection of reading few men were equal to my father, and such was his good taste, his delicacy, and his prompt*

discretion, that his family listened with delight to Lear, Hamlet and Othello, without knowing that those matchless tragedies contained words and expressions improper to be pronounced; and without having reason to suspect that any parts of the plays had been omitted by the circumspect and judicious reader.

It afterwards occurred to me, that what my father did so readily and successfully for his family, my inferior abilities might, with the assistance of time and mature consideration, be able to accomplish for the benefit of the public. I say, therefore, that if "The Family Shakspeare" is entitled any merit, it originates with my father (Prefácio The Family Shakespeare, p.viii).

[*A primeira idéia do SHAKESPEARE FAMILIAR veio com a lembrança da maneira pela qual meu pai habitualmente lia para a família. Shakspeare (com quem ninguém era mais familiarizado) era assunto freqüente do entretenimento da noite. Quanto à perfeição da leitura, poucos homens se igualavam ao meu pai, e tal era o seu gosto, sua delicadeza e sua rápida discricção que a família escutava com deleite Lear, Hamlet e Otelo, sem saber que essas tragédias incomparáveis continham palavras e expressões impróprias a serem pronunciadas; e, sem dar motivos de suspeita de que quaisquer das partes das peças haviam sido omitidas pelo leitor circunspecto e judicioso.

Mais tarde, me ocorreu que o que o meu pai havia feito, com tanto sucesso e presteza, para a família, eu talvez pudesse, com minhas habilidades inferiores e com a ajuda do tempo e da maturidade, ser capaz de realizar para o benefício do público. Digo, portanto, que se o Shakespeare Familiar tem algum mérito, ele se originou com meu pai.]

Thomas Bowdler atribui ao seu pai a origem da "sua" idéia de escrever Shakespeare Familiar. Squire Thomas Bowdler (1720?-1785), seu pai, hábil e criteriosamente, lia²² as obras do famoso bardo para a família, omitindo as partes que julgava indecorosas. A família, composta pela esposa e seis filhos, o escutava avidamente. Entretanto, foi somente após meados do século XX, portanto mais de cento e cinqüenta anos depois da primeira publicação do *The Family Shakespeare*, que se descobriu²³ que havia ouvidos mais atentos que os de Thomas Bowdler. Esses

²²Essas *soirées* de leitura eram hábito das famílias burguesas, que se reuniam em torno da lareira e escutavam geralmente a voz paterna ler os clássicos ou livros considerados adequados para a leitura familiar. Esse hábito, característico dos séculos XVIII e XIX é hoje comparável ao costume brasileiro que muitas famílias têm de reunir-se na frente da televisão para assistir às novelas.

²³Há várias cartas, principalmente de membros da família Bowdler, que atribuem a edição à Henrietta. Ver Perrin (1992, p.76-83).

ouvidos pertenciam a Henrietta Bowdler (1750-1830), sua irmã, que (ela sim!) teve o mérito e a idéia de re-escrever vinte obras de William Shakespeare. Essa descoberta não representa muito mas serve, ao menos, para relativizar a interessante história do maior fenômeno editorial shakespeariano do século XIX: a iniciativa partiu de uma mulher. Quanto à Ofélia em específico, ganham-se dois ângulos diversos de apropriação: os da primeira edição de Henrietta (1807) e a posterior readaptada pelo seu irmão Thomas Bowdler.

The Family Shakespeare foi inicialmente publicado em Bath, no mesmo ano de *Contos de Shakespeare*. Apesar de não ter sido um sucesso absoluto no início como a edição dos Lamb, *Shakespeare Familiar* se tornou o mais famoso de todos os livros expurgados no século XIX e, trinta anos após sua publicação o sobrenome de seu editor entrou na língua inglesa como verbo, "bowdlerize", que designa o ato de apropriação e "purificação" de textos. Tal qual *Contos*, o *Shakespeare Familiar* edita, deleta, expurga, a seu bel prazer, vinte peças de Shakespeare. Da mesma forma que *Contos...*, *Shakespeare Familiar* foi, principalmente, o trabalho de uma mulher, Henrietta Maria Bowdler, conhecida na família como "Harriet", que escolheu não ter o crédito público e esconder-se atrás do nome de seu irmão.

Grande admiradora de Shakespeare, Henrietta Bowdler, aparentemente, não se contentou com as leituras criteriosas de seu pai, mas foi buscar a sua própria leitura de Shakespeare na rica biblioteca da família Bowdler. As obras que Henrietta leu devem ter-lhe causado um impacto tão grande que ela decide dedicar anos de sua vida para, usando um trocadilho hamletiano, "consertar o que estava errado". Henrietta, solteira a vida toda, não foi o único membro intelectualizado da família Bowdler: além de ávidos leitores, juntos publicaram quatorze volumes. As mulheres da família foram incomumente ativas para a sociedade da época, publicando anonimamente. Consta, inclusive, que a mãe de Henrietta inaugurou a tendência da família de

publicar livros expurgados²⁴, publicando *A Commentary on the song of Solomon paraphrased* (1755) [*Um comentário sobre a canção de Salomão parafraseada*]. A filha mais velha, Jane, também publicou um livro de poemas e ensaios. Mas Henrietta é o membro da família Bowdler que mais se destaca e herda os traços puritanos e intelectuais de seus pais – sua primeira publicação foi *Sermons on the doctrines and duties of christianity*, [*Sermões sobre as doutrinas e deveres do cristianismo*], um *best-seller* que foi re-impresso cinquenta vezes num período de cinquenta e dois anos.

O que essa mulher fascinante e profundamente discreta faz com as vinte peças de Shakespeare é uma mutilação da qual jamais se ouvira falar. A mutilação é efetuada em diversos níveis de "imoralidade", mas o que certamente mais incomodava Henrietta era a irreverência do autor com relação ao nome de Deus e ao emprego de palavras "sexuais". Extremamente religiosa, Henrietta não permite que nenhum personagem no *Shakespeare Familiar* tome o nome de Deus em vão; Deus somente é invocado para tornar uma ocasião solene ainda mais solene. Com relação à terminologia sexual, Henrietta cuida de eliminar até insinuações. Ela poderia ter feito substituições para as palavras consideradas indecorosas, como mais tarde seu irmão faria, mas ela inescrupulosamente cortava falas ou, até mesmo cenas inteiras, se julgasse necessário.

O fato de Henrietta ter publicado anonimamente reflete a precária condição das escritoras na época. As mulheres que queriam publicar por vezes recorriam a pseudônimos masculinos ou à publicação anônima como estratégias. A "alta literatura" pertencia ao universo masculino, de forma que as grandes edições e traduções eram todas efetuadas pelos homens. Também devemos levar em consideração que, muito provavelmente, Henrietta quis preservar sua integridade, uma vez que, para expurgar cenas e palavras indecorosas e imorais, seria indispensável reconhecer a falta de

²⁴Segundo Noel Perrin, a família Bowdler publicou quatorze livros, vários dos quais expurgações (PERRIN, 1992, p.65).

decoro e indecência das palavras e cenas, algo que certamente não cairia bem para uma moça solteira de seu status social.

A primeira edição de *Shakespeare Familiar*, com apenas quarenta e uma cópias impressas, tem um prefácio não assinado e é apenas dois anos mais tarde, na re-impressão de 1809, que o crédito vai para Thomas Bowdler, cujo nome aparece na capa (o nome de Henrietta nunca apareceu em nenhuma edição). Entretanto, é somente em 1817, conforme indica a correspondência com o grupo editorial da Longman & Co de Londres (PERRIN, 1982, p.11), que Thomas começou a trabalhar com a irmã. Provavelmente movido por motivos diretamente inversos aos de sua irmã que desejava manter-se na obscuridade, o médico aposentado Thomas Bowdler, que, curiosamente, não gostava nem de enfermidades, nem de enfermos, busca a celebridade e insiste em publicar no crescente mercado editorial de Londres.

A insistência de Thomas Bowdler deu resultado: o sucesso e prestígio de *Shakespeare Familiar* é tanto que chega a quatro edições e trinta re-impressões. Ampliado para dez volumes e tendo as outras dezesseis peças de Shakespeare adicionadas à seleção que Henrietta havia feito na primeira edição, o *Shakespeare Familiar* foi um verdadeiro fenômeno editorial para a época. As vendas até junho de 1900 perfazem quinze mil duzentas e cinqüenta cópias. Em 1864, a editora Longman toma a iniciativa de publicar as peças separadamente e vendê-las em escolas – a última publicação foi feita em 1914 e, ao todo, foram vendidas cento e cinqüenta mil cópias, sem contar as cópias piratas que apareceram nos Estados Unidos e na Escócia.

O segredo de tanto sucesso pode ser traçado nos propósitos explicitados no prefácio de *The Family Shakespeare* que cito abaixo:

Though the works of our immortal Bard have been presented to the public in a great variety of editions; and are already the ornament of every library, and the delight of every reader; I flatter myself, that the present publication may still claim the attention, and obtain the approbation, of those who value every literary production in proportion to the effect which it may produce in a religious moral point of view. It will, I believe, be universally acknowledged, that few authors are so instructive as SHAKESPEARE; but his warmest

admirers must confess, that his plays contain much that is vulgar, and much that is indelicate. (...) I trust that nothing is omitted which the reader ought to regret. For those who object to such alterations, there are many editions of SHAKESPEARE 'with all the imperfections on his head'. (...)

(....) not a single line is added, but from which I have endeavoured to remove everything that could give just offence to the religious and virtuous mind. (...) Many vulgar, and indecent expressions are omitted; an interesting or absurd scene is sometimes curtailed; and I have occasionally substituted a word which is in common use, instead of one that is obsolete. (...) I will only add my earnest wish (....) that English readers may suffer their SHAKESPEARE "to hold a mirror up to nature; to shew virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. In this hope, the present publication, which is intended to be read in private society, and to be placed, in the hands of young persons of both sexes, is entitled "THE FAMILY SHAKESPEARE".²⁵

[Apesar de as obras de nosso bardo imortal terem sido apresentadas ao público em uma grande variedade de edições, e já ornarem todas as bibliotecas, e deliciarem todos os leitores, eu me orgulho do fato de que a presente publicação possa ainda chamar a atenção e obter a aprovação daqueles que prezam as produções literárias em proporção ao efeito moral e religioso que possam surtir. Acredito que seja universalmente admitido que poucos autores são tão instrutivos como SHAKESPEARE; mas seus mais ardorosos admiradores devem confessar que suas peças contêm muito que é vulgar, e indelicado. (...) Acredito que o leitor não deva lamentar nada do que é omitido. Para aqueles que fazem objeção a tais alterações, há muitas outras edições de SHAKESPEARE "com todas as imperfeições na cabeça" (....)]

[Neste sentido,] (....) nenhuma linha é adicionada, a não ser quando julguei necessário remover tudo que poderia causar justa ofensa às mentes virtuosas e religiosas. (...) Muitas expressões indecentes e vulgares são omitidas; uma cena absurda é cortada; e eu ocasionalmente substituí uma palavra obsoleta por uma de uso comum. (...) Apenas acrescento que é meu sincero desejo (....) que os leitores ingleses possam ver seu SHAKESPEARE "oferecer um espelho à natureza; mostrar a virtude seus próprios traços, ao ridículo sua própria imagem, e à própria idade e ao corpo dos tempos sua forma e aparência". [citação de Hamlet, p.94]. Com esse desejo, a presente publicação, que é feita para ser lida em lugares privados, e ser colocada nas mãos dos jovens de ambos os sexos, é intitulada "SHAKESPEARE FAMILIAR".]

²⁵Edição facsimilar *The Family Shakespeare*. v.1, 1807, London: Richard Cruttwell, Preface p.v-ix. Apud Leão (2000, p.178-9). A tradução deste fragmento foi feita por Liana Leão, a quem agradeço pela permissão de reproduzi-la.

Como as palavras do prefácio de Henrietta²⁶ acima revelam, os objetivos dessa edição são o de omitir "tudo o que é vulgar e indelicado", isto é, as palavras e expressões que fossem consideradas ofensivas e indecorosas para o gosto da época. Cenas também são cortadas com o mesmo objetivo. A idéia é que o Shakespeare fosse um Shakespeare familiar, para ser lido, muitas vezes em voz alta para a família toda, inclusive crianças e mulheres de todas as idades. Fazendo um trocadilho com a citação de Hamlet usada no prefácio, *O Shakespeare Familiar* oferece um espelho à moral da época, revelando como e o quê deveria ser lido. Na realidade, *O Shakespeare Familiar* oferece um bom espelho para a moral burguesa vitoriana que recebeu este Shakespeare mutilado e o tornou extremamente popular. Interessante notar que em vez de sofrer críticas, *O Shakespeare Familiar* é aprovado até pelo meio intelectual que, inclusive, elogia a idéia. Mesmo no final do século quando se podia escolher entre quarenta edições expurgadas de Shakespeare, o poeta Swinburne, em 1894, afirma: "*No man ever did better service to Shakespeare than the man who made it possible to put him into the hands of intelligent and imaginative children*". [Nenhum homem prestou melhor serviço a Shakespeare que o homem que tornou possível colocá-lo nas mãos de crianças inteligentes e imaginativas"] (apud LEÃO, 2000, p.180.)

No entanto, não podemos esquecer que o *best-seller* do Dr. Bowdler e os obscuros quatro volumes publicados na então provinciana cidade de Bath por Henrietta eram bem diferentes, até mesmo no que tange o volume. Thomas editou trinta e seis peças, das quais, dezesseis sózinho. As vinte peças expurgadas por Henrietta foram revistas e passagens inteiras que haviam sido cortadas por Henrietta foram reinseridas por ele. Em muitos aspectos, Thomas Bowdler foi muito mais conservador e respeitoso

²⁶ A edição que tenho em mãos é a quarta edição, (BOWDLER, Thomas. *The Family Shakspeare*. London: Longman, Green, Longman, and Roberts, 1861); já compilada em um volume e publicada em 1861 por Thomas Bowdler. Nesta edição Thomas omitiu o prefácio acima citado. Note-se também, que enquanto Henrietta usava a grafia "Shakespeare", a mesma empregada no prefácio citado acima, Thomas, por outro lado, utilizava "Shakspeare".

ao texto shakespeariano que sua irmã. Segundo Perrin, Thomas "*restored all the boring passages that she had cut out on aesthetic grounds, and sometimes he put back as much as he dared on the edges of improper passages she had cut, even at the price of making substitutions*" [resgatou as passagens monótonas que ela, por razões estéticas, havia cortado, e restituiu, tanto quanto sua ousadia lhe permitiu, trechos eliminados que beiravam a indecência, mesmo que tivesse que fazer substituições] (PERRIN, 1992, p.81).

A minha análise de como o *Shakespeare Familiar* recriou Ofélia se baseia na 4.^a edição de Thomas Bowdler, que, como confirma a citação acima, suavizou os rígidos cortes que Henrietta havia feito. Apesar de, infelizmente, não ter a rara edição de Henrietta em mãos, gostaria de sublinhar que o exemplo clássico da expurgação shakespeariana feita pelos Bowdler, citado em várias fontes²⁷, é a eliminação da possibilidade de que Ofélia teria se suicidado. Henrietta, como expliquei acima, além de extremamente moralista, era muito religiosa e não comprometeu a virtude de Ofélia permitindo que cometesse o pecado imperdoável de tirar sua própria vida. Tal qual a Ofélia dos Lamb, a Ofélia de Henrietta deveria reter os seus valores morais e, fragilizada pelo abandono de seu amado e pela morte de seu querido pai, sofre um trágico acidente quando cai nas águas de um riacho e se afoga.

Muito embora Thomas Bowdler tenha atenuado os cortes de Henrietta no que tange a Ofélia, seu projeto moralizador foi efetuado com muito critério. Adotando um comportamento aparentemente isolado quando comparado a edições semelhantes e não seguindo à risca os propósitos explicitamente declarados no prefácio²⁸, Bowdler não cortou todas as palavras consideradas vulgares e indecorosas. Seguindo a

²⁷<http://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Bowdler>; <<http://www.answers.com/topic/thomas-bowdler>>; <http://www.experiencefestival.com/a/Thomas_Bowdler_-_Biography/id/619195>; <http://www.reference.com/browse/wiki/Thomas_Bowdler>; <<http://thomasbowdler.quickseek.com/>> (sites foram acessados em 17 de setembro de 2006).

²⁸A única crítica que *Shakespeare Familiar* sofreu na época é que Thomas Bowdler – neste caso, acredito que os comentadores deveriam estar se referindo, especificamente, às edições de Thomas – deveria ter "bowdlerizado" mais as obras de Shakespeare. Ver Perrin (1992, p.36).

tendência vigente do século XIX, Bowdler reinventou Ofélia, mas sua Ofélia é diferente das demais. A diferença principal é que Thomas deixa transparecer que Ofélia havia pecado, como veremos a seguir. Mais importante, e de forma curiosa e atípica para as edições adaptadas para a leitura familiar, Thomas permite a possibilidade de que Ofélia tenha se suicidado.

No entanto, Ofélia também ocupou um lugar importante no processo de bowdlerização de Thomas Bowdler e ele reserva para ela um dos poucos exemplos de cortes que ele inclui no prefácio da sua quarta edição, como veremos adiante.

Seguindo o desenvolvimento do enredo, verificamos que os conselhos dados a Ofélia por seu irmão Laertes e seu pai, Polônio, habitualmente cortados do Ato I, cena iii, são mantidos na íntegra pelos Bowdler. Apesar de esta cena trazer insinuações sexuais, ela também reforça a idéia da autoridade patriarcal do pai e do irmão sobre a irmã / filha, uma "criança inexperiente e ingênua", segundo Polônio (I.iii). As palavras do irmão foram, assim, mantidas e transmitem uma mensagem clara: "Conserva o teu tesouro de pureza / Longe do alcance do desejo." (p.45 I.iii) pois, "a jovem mais prudente ainda é pródiga / se exhibe os seus encantos ao luar". De uma forma mais contundente ainda, as palavras do pai são quase ameaçadoras, pois as moças não devem acreditar em "armadilhas para apanhar rolas", estas armadilhas são apenas "promessas", "brasas / dão mais luz que calor, e quando morrem – mera promessa – não perdura nada". A aproximação e as juras de Hamlet são, para Polônio, "simples rogos para fins profanos / soando como preces e murmúrios / para melhor trair). Enfim, a permanência das palavras do texto original dá claramente a idéia do que poderia acontecer àquelas moças que se rendessem à luxúria antes do casamento. Desta ótica, a manutenção de todas as palavras e insinuações da cena funciona praticamente como um manual de reconhecimento de intenções impuras e promessas falsas para as jovens vitorianas que viam no casamento um passaporte para o único tipo de vida socialmente aceito para uma mulher honrada.

A cena do convento, surpreendentemente, também não é cortada; permanecem todas as insinuações de Hamlet, o que acaba por conferir legitimidade às palavras de Laertes e Polônio, ainda que certas insinuações como "*Get thee to a nunnery*" (Entra para um convento, p.90) tenham, ao longo de mais de dois séculos, perdido o significado que a palavra "nunnery"²⁹ possuía na época shakespeariana. A cena, sem a imagem do convento como prostíbulo, traz a abominável idéia de que a moça que não se adequasse aos conselhos dos homens de sua família e cuja "beleza transforma[sse] a virtude em libertinagem", que "mostra o impudor como se fosse inocência" (p.91), poderia acabar solteira, sem filhos e, destino sem retorno para a reputação de uma moça vitoriana: "não escapará à calúnia" (p.91). Hamlet, nesta cena, confirma os temores do pai e irmão de Ofélia, revelando que ele nunca a amou ("Nunca te amei", p.91) e que ele era "orgulhoso, vingativo e ambicioso; com mais erros ao [seu] alcance do que pensamentos para expressá-lo". As palavras agressivas de Hamlet rejeitam totalmente o amor de Ofélia e transmitem a clara decisão do Príncipe de não casar com ela: "não haverá mais casamentos" – algo abominável, já que o casamento e a maternidade eram os destinos almejados pelas jovens burguesas no século XIX.

Após essas primeiras cenas, todas as outras são severamente cortadas no intuito de conferir lógica ao discurso moralizador do pai e do irmão e, paralelamente, para reafirmar a idéia da rejeição de Hamlet na cena do convento (III.i.). É interessante, também, observar que as cenas mais expurgadas são aquelas em que Ofélia interage mais ativamente.

As expressões indecorosas que Hamlet dirige à Ofélia na cena da peça-dentro-da peça (III.ii.) segundo o prefácio de Thomas Bowdler, são como "*weeds which have sprung by the side of flowers*" [ervas daninhas que cresceram ao lado de

²⁹A palavra "nunnery", na época de Shakespeare, de acordo com os editores de *Hamlet* Harold Jenkins e Gill Roma, das edições Arden e Oxford, respectivamente, além de significar convento, também significava bordel.

flores], e, uma vez *"removed, [the flowers] will appear with additional beauty"* [removidas, [as flores] aparecerão com uma beleza adicional] (BOWDLER, 1861, p.vi). Assim, *"it is impossible that any person should be sorry for [the] omission [of] the indecent words which are addressed by Hamlet to Ophelia, before the representation of the play"*. [é impossível que qualquer pessoa se ressinta da omissão das palavras indecentes que Hamlet dirige à Ofélia antes da representação da peça]. Assim, como já advertem as palavras de Bowdler na introdução, "desaparecem" as insinuações sexuais do príncipe Hamlet, seguindo a tradição de cortes que as cenas de Ofélia sofriam na época. Fica a impressão de que Ofélia, agora, era somente uma companheira-espectadora de uma peça de teatro que se descortinava para os dois, que nada mais poderia ser feito para recuperar sua honra, que sua oportunidade com Hamlet havia sido desperdiçada por ela não ter, possivelmente, seguido os conselhos de seu pai e irmão.

A cena seguinte de Ofélia é a cena da loucura e, como na anterior, todas as insinuações sexuais de Ofélia são omitidas. A idéia que temos é a de que Ofélia aparenta ter enlouquecido por causa da morte do pai (assassinado por Hamlet). Indiretamente, lembramos das palavras de Laertes em relação a Hamlet: "ele é nobre e assim sua vontade / não lhe pertence, antes à sua estirpe", ou seja, infere-se que Hamlet agiu conforme a sua estirpe ao matar o pai de Ofélia, não se importando minimamente com os seus sentimentos. Em suma, com a morte do pai, sem a presença do irmão e com a promessa de casamento com Hamlet claramente descartada, possivelmente por ter-lhe "dado o coração" (p.45) e não ter ficado "longe do alcance do desejo", Ofélia enlouquece. Ora, segundo os rígidos padrões da cultura da época, o que restaria a uma moça rejeitada, sem a proteção dos homens de sua família e sem a esperança de casamento?

Por fim, a descrição da morte de Ofélia retira as duas linhas: "A que os pastores dão um nome obscuro / E as virgens chamam "dedos de defunto"³⁰" tipicamente eliminadas dos textos bowdlerizados. Desta forma, apesar de o tema ser a morte, este tema é abrandado pela descrição que mantém a poesia de Shakespeare, mas elimina o lado obscuro efetuando a função moralizante do *Shakespeare Familiar*.

A segunda versão sobre a morte de Ofélia, o suicídio, aventado pelos coveiros, é mantida *ipsis litteris* por Thomas Bowdler, diferindo quase completamente da primeira edição escrita por sua irmã. Vemos uma construção mais masculina e patriarcal sobre o pecado feminino: para a mulher, não há redenção. O pecado significa a autodestruição.

A Ofélia de *O Shakespeare Familiar* se destaca das Ofélias de edições familiares e das Ofélias dos palcos pois sofreu menos mutilações textuais. A permanência das cenas em que Ofélia recebe os conselhos de Laertes e de Polônio e da cena do convento (III.i) na qual Hamlet a rejeita é importante, uma vez que ilustra claramente como a palavra patriarcal deve ser ouvida. Hamlet, como o pai e o irmão haviam previsto, rejeita Ofélia cruelmente e a abandona. É também importante observar que as duas cenas que permanecem inalteradas são as cenas em que os *homens* falam e Ofélia meramente responde. Thomas Bowdler rejeita, principalmente, as palavras e insinuações obscenas *que saem da boca de Ofélia*. A voz de Ofélia se torna uma voz oca, esvaziada. O projeto moralizador de Ofélia feito pelos irmãos Bowdler foi cuidadosamente equilibrado por Thomas Bowdler: algumas insinuações sexuais feitas pelos homens ligados a ela diretamente, o pai e o irmão, e menos diretamente, o namorado, foram mantidas para dar relevo aos conselhos masculinos e ilustrar o que pode acontecer às moças cujo "desejo engana a juventude" (p.46).

³⁰Os "dedos de defunto", *long purples* em inglês, são plantas usualmente identificadas como uma espécie de orquídea selvagem. Jenkins afirma que os registros botânicos da época de Shakespeare relacionam-na a algumas espécies de tubérculos com formato de testículos (L. *testiculus canis*), cuja imagem está também presente na origem da palavra grega *orchis*, que quer dizer testículos (JENKINS, 1982, p.374). Thomson e Taylor observam que as longas hastes dos "dedos de defunto" podem ser associadas ao formato fálico (THOMPSON e TAYLOR, 2006, p.407).

A tradição dos Lamb e dos Bowdler trouxe na esteira de suas publicações várias edições semelhantes. Em 1822, o reverendo John Rogers Pitman publica *The School Shakespeare: Plays and Scenes from Shakespeare Illustrated for the Use of Schools with Glossarial Notes Selected from the Best Annotators* [*Shakespeare para a Escola: peças e cenas de Shakespeare ilustradas para o uso nas escolas com notas de glossário selecionadas dos melhores comentadores/anotadores*] para o uso de alunos, incluindo moças cuja atenção "*both at schools and in families, has, of late years, been carefully directed to our English Classics*" [tanto na escola como na família tem, nos anos recentes, sido direcionada para os Clássicos ingleses]. Primeiramente esta edição só continha as adaptações de *Hamlet* e *Rei João*, com exclusões laboriosamente feitas "*so that taste may be cultivated, without offence to delicate and religious feelings*" [para que o gosto possa ser cultivado sem ofensa aos sentimentos delicados e religiosos] (YOUNG, 2002, p.32).

Tamanho foi o sucesso de *School Shakespeare* que em 1836 outras peças somaram-se a esta edição; a partir daí, Shakespeare torna-se parte obrigatória da grade escolar para a preparação para os exames públicos, *Hamlet* sendo uma das peças de análise preferidas. Em 1863, vem a edição de Rosa Baughan "*abridged and revised for the use of girls*" [simplificada e revisada para o uso de moças] (YOUNG, 2002, p.35). Anos mais tarde, em 1876, o também conhecido, *The Boudoir Shakespeare* de Henry Cundell, foi adaptado com a mesma intenção das edições familiares acima analisadas – para ser lido em voz alta na intimidade do lar. Cundell, como os outros adaptadores, deixa claro que a sua expurgação leva em consideração os sensíveis ouvidos femininos que, de outra maneira, seriam "arranhados" e seus sentidos delicados "feridos" (ZIEGLER, 1997, p.72). O século XIX filtra as peças de Shakespeare que a partir de então passam a ser vistas como fonte de ensinamentos morais. Como observam Charles e Mary Cowden Clarke no prefácio da edição *The Works of Shakespeare* (1875): "*A poor lad, possessing no other book, might, on this single one, make himself a gentleman and a scholar. A poor girl, studying no other volume, might become a lady in heart and soul*" [Um pobre rapaz, não possuindo nenhum outro livro, pode, com apenas este, se tornar um cavalheiro e um estudioso. Uma

pobre moça, não estudando nenhum outro volume, pode se tornar uma dama em seu coração e em sua alma] (AUERBACH, 1982, p.206).

As peças exercem importante papel ideológico na educação juvenil, principalmente das moças. Surgem, então, os populares "manuais de conduta", livros que tomam emprestado os heróis e principalmente as heroínas shakespearianas para cumprir a função pedagógica de dar exemplo de bom comportamento para as moças vitorianas.

1.3 OS MANUAIS DE CONDUTA

Beyond every character that Shakspeare has drawn (Hamlet alone excepted), that of Ophelia makes us forget the poet in his own creation. Whenever we bring her to mind, it is with the same exclusive sense of her real existence, without reference to the wondrous power which called her into life. The effect (and what an effect!) is produced by means so simple, by strokes so few and so unobtrusive, that we take no thought of them. It is so purely natural and unsophisticated, yet so profound in its pathos, that, as Hazlitt observes, it takes us back to the old ballads; we forget that, in its perfect artlessness, it is the supreme and consummate triumph of art.

(Anna Jameson in: *Shakespeare's heroines: characteristics of women, moral, poetical, and historical*, 1832)

[Mais do que todos os personagens que Shakspeare delineou (com a exceção de Hamlet), Ofélia nos faz esquecer o poeta no ato da criação. Quando ela vem à mente, é com o mesmo sentido exclusivo de sua existência real, sem referência ao poder maravilhoso que lhe trouxe a vida. O efeito (e que efeito!) é produzido por meios tão simples, por pinceladas tão parcas e discretas que não nos damos conta. É de um pathos tão puramente natural e sem sofisticação e no entanto tão profundo que, como Hazlitt observa, nos leva de volta a antigas baladas; nós esquecemos que é nessa ausência de arte que está o supremo e consumado triunfo da arte.]

A rainha Vitória era grande admiradora de Shakespeare. Ela e o Príncipe Albert promoveram encenações teatrais no Castelo de Windsor e no Teatro Princess em Londres. A imagem da Rainha Vitória e sua família foi icônica para a época: ela transmitia a conveniente idéia da esposa e mãe perfeita. Não é nenhuma coincidência que o período do reinado de Vitória (1837-1901) correspondeu a um culto à mulher que, por sua vez, se alimentava das heroínas de um outro culto da época: William Shakespeare. Esse fenômeno cultural produziu edições das obras shakespearianas

especialmente revisadas para "ouvidos e olhos castos" e também trouxe livros que se aprofundaram nas trajetórias das heroínas do grande escritor. Em 1832 surgiu *Shakespeare's heroines: characteristics of women, moral, poetical, and historical* de Anna Jameson, seguido, na metade do século, por *The girlhood of Shakespeare's heroines* de Mary Clarke; em 1880 foi publicado *On Some of Shakespeare's female characters*, de Helena Faucit Martin, (dedicado para a Rainha), e, em 1911, *The Women of Shakespeare* de Frank Harris. A rainha Vitória era ao mesmo tempo produto e inspiração para a moral burguesa vitoriana: "*They say no Sovereign was ever more loved than I am... and this because of our domestic home, the good example it presents*" [É dito que nenhum soberano foi mais amado do que eu... e isso é devido ao nosso lar, ao bom exemplo que ele apresenta"] (apud ZIEGLER, 1997, p.80).

A idealização da mulher foi epitomizada na metade do século, pelo poema "*The Angel in the house*" de Coventry Patmore, (1854), que vendeu o impressionante número de duzentos e cinqüenta mil cópias. Ao longo do século, o anjo do lar ganhou uma dimensão maior do que o poema, e o termo começou a ser empregado para designar esposas submissas ao marido e totalmente dedicadas à manutenção do bem estar do lar. A imagem do anjo do lar marcou tanto a sociedade vitoriana que Virginia Woolf, em 1942, descreveu que, no final do reinado da Rainha Vitória, "*every house had its Angel. She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish.... She sacrificed herself daily... Her purity was supposed to be her chief beauty*" [toda casa tinha o seu Anjo. Ela era intensamente compreensiva. Ela era imensamente charmosa. Ela era totalmente altruísta. ... Ela se sacrificava diariamente... A sua pureza era a sua beleza principal]. Ou seja, Woolf definiu "o anjo" como uma mulher reprimida, que não conseguia agir fora da esfera doméstica e cujo pensamento era direcionado apenas para a sua família (apud COOPER, 2001, p.10).

Um jornalista do Saturday Review escreve em 1867 que todo homem devia encontrar "*the ideal of womanhood ...her husband's friend and companion, but never his rival; one who would consider their interests identical ... who who would make his house his true home and place of rest... a tender mother, and industrious housekeeper*" [a mulher ideal ... amiga do marido e companheira, porém, jamais sua rival; alguém

que tivesse idênticos interesses... que fizesse de sua casa o seu verdadeiro lar e refúgio... uma mãe afetuosa e uma dona de casa trabalhadora] (apud COOPER, 2001, p.10). O artigo resume o pensamento da época: o marido deveria trabalhar para sustentar a família e manter a esposa em casa e ela devia se ocupar em manter o bem-estar do lar. Nesse modelo de relação, cada um tinha suas responsabilidades, e a tarefa da esposa era a de educar os filhos, gerenciar a casa e dar apoio emocional para o marido, o chefe da família.

Essa divisão de trabalho foi também o modelo ideal disseminado na literatura, principalmente nos romances vitorianos. Mas é em Shakespeare que Ruskin, como muitos outros, encontra perfeitos exemplos da responsabilidade feminina. As mulheres devem seguir as características das personagens femininas do grande bardo e ser *"infallibly faithful and wise counsellors, - incorruptibly just and pure examples, - strong always to sanctify, even when they cannot save"* [infalivelmente fiéis e sábias conselheiras – exemplos justos e incorruptíveis – firmes sempre para santificar mesmo quando não podem salvar] (ZIEGLER, 1997, p.121). Usando as personagens shakespearianas como exemplos para o enaltecimento dos principais atributos femininos, Ruskin dá voz ao culto à mulher ideal, tão presente na cultura vitoriana, encontrando nas heroínas shakespearianas modelos de feminilidade.

Não é nenhuma surpresa, portanto, que, desde o início do século, meninas e moças de famílias burguesas eram incentivadas a ler as obras expurgadas de Shakespeare bem como ensaios e livros sobre as heroínas shakespearianas. Estes últimos, em específico, ajudariam a fortalecer noções importantes sobre o que uma "boa" moça deveria saber e como ela deveria agir. Alguns desses livros eram, inclusive, dados como presentes de noivado ou casamento para as noivas (ZIEGLER, 1997, p.78), indicação de quanto eles seriam uma fonte de auxílio precioso na formação da jovem esposa.

Nesses livros, as heroínas ganham alforria dos seus textos de origem, recebendo mobilidade e individualidade para serem exploradas de maneira a servirem como veículos apropriados para sublinhar suas características morais.

Dois exemplos paradigmáticos desses livros que, pela tendência claramente pedagógica, são chamados de "manuais de conduta" ou "narrativas instrutivas" são *Shakespeare's Heroines: Characteristics of Women, Moral, Poetical, and Historical*, de Anna Jameson e *The Girlhood of Shakespeare's Heroines*, de Mary Cowden Clarke, que serão analisados abaixo.

1.3.1 *Shakspeares's heroines: characteristics of women, moral, poetical, and historical*

Medon: Analysing the character of Cleopatra must have been something like catching a meteor by the tail, and making it sit for its picture.

Alda: Something like it, in truth; but those of Ophelia and Miranda were more embarrassing, because they seemed to defy all analysis. It was like intercepting the dew-drop or the snow-flake ere it fell to earth, and subjecting it to a chemical process.

(Anna Jameson, *Shakspeare's heroines*)

[*Medon*: Analisar Cleópatra deve ter sido como capturar um meteoro pela cauda e fazê-lo posar para uma foto.

Alda: Foi algo parecido, com efeito; mas as personagens Ofélia e Miranda foram mais trabalhosas pois elas pareciam desafiar qualquer análise. {Analisá-las} foi como interceptar uma gota de orvalho ou um floco de neve enquanto cai ao solo e sujeitá-lo a um processo químico.]

Um dos mais influentes manuais de conduta foi o popular livro de Anna Jameson, *Shakspeare's heroines: characteristics of women, moral, poetical, and historical* (1832) que passou por dezoito edições³¹ e quarenta impressões até 1911. Anna Jameson foi uma personagem impressionante no cenário vitoriano – além de publicar vários livros sobre viagens, literatura e arte, Jameson também escreveu sobre as mulheres. Seu círculo de amizades incluía, dentre outras, as escritoras Fanny Kemble, Elizabeth Gaskell, Jane Carlisle e George Elliot.

³¹Há uma controvérsia quanto a atribuição do número de edições de *Shakespeare's heroines*. Enquanto Christy Demet afirma que a obra teve pelo menos dezoito edições ("Intercepting the dew-drop: feminine readers and readings in Anna Jameson's Shakespearean criticism" in: NOVY, 1990, p.41), Allan Young (2002, p.34) afirma que houve apenas 4 edições. Georgiana Ziegler menciona apenas que *Shakespeare's heroines* teve "numerous editions" [numerosas edições], (ZIEGLER, 1997, p.50).



Figura 2 - Anna Jameson

Imagens de mulheres lendo ou cercadas de livros figuram amplamente na iconografia dos séculos XVIII e XIX, o que revela o interesse e a preocupação masculina pela emergente atividade feminina. Inserir a imagem de Anna Brownell Jameson por considerar que ela emblematiza a figura da mulher que teve projeção no cenário literário vitoriano. Observa-se que Jameson deixou-se retratar em meio aos seus preciosos livros, ostentando a intelectualidade e a austeridade que comprovou em *Shakespeare's heroines...* e suas outras publicações. O livro aqui simboliza, além do ato da leitura, o difícil ofício da escritora no século XIX. Esta imagem metaforiza também as escritoras Mary Lamb, Henrietta Bowdler e Mary Cowden Clarke, todas mulheres que devotaram anos de estudo e de re-escrita à obra de Shakespeare e cujos livros fizeram sucesso no século XIX.

O título original do livro de Jameson, *Characteristics of women, moral, poetical and historical*, por não demonstrar como a autora havia se amparado nas heroínas shakespearianas, logo foi mudado para *Shakspeare's heroines: characteristics*

*of women, moral, poetical, and historical*³² e, posteriormente, para *Shakespeare's Female Characters*. Jameson cria um *alter-ego*, a personagem "Alda"³³ que, num diálogo introdutório com Medon, um interlocutor masculino, professa utilizar Shakespeare como um recurso didático *"to illustrate the various modifications of which the female character is susceptible, with their causes and results"* [para ilustrar as várias modificações às quais o caráter Feminino é suscetível, com suas causas e resultados]. Para Jameson, *"the education of women, as at present conducted, is founded in mistaken principles, and tends to increase fearfully the sum of misery and error in both sexes"* [a educação das mulheres, da forma como é conduzida no presente, é fundada em princípios errados e tende a aumentar assombrosamente a soma de infelicidade e erro em ambos os sexos] (JAMESON, 1891, p.xvii) Jameson opta por utilizar exemplos de Shakespeare ao invés de exemplos da história, pois a história "não é clara". Os personagens shakespearianos, pelo contrário, *"combine history and real life; they are complete individuals, whose hearts and souls are laid open before us"* [combinam história e a vida real; eles são indivíduos completos, cujos corações e almas se abrem perante nós] (JAMESON, 1891, p.xix). Muito embora Jameson seja hoje em dia considerada uma feminista *avant la lettre*, a "primeira verdadeira crítica feminista de Shakespeare", de acordo com Christy Desmet (2003, p.366), por argumentar que Ofélia não é nem patológica nem tampouco uma mera vítima, *"an admirable 'character' of her own that makes [her] worthy of any reader's sympathy"* [um 'caráter' próprio admirável, o que a torna digna da simpatia de qualquer leitor], na minha ótica, fica evidente que Jameson estava trabalhando dentro do contexto moralizador de sua época. Ainda que interessada em questões femininas, ainda que tenha se consolidado como uma intelectual de respeito numa sociedade dominada pela figura masculina, não me parece apropriado atribuir o título de

³²Doravante referido como *Shakespeare's heroines*.

³³Ver a epígrafe citada acima.

"feminista" para Jameson³⁴. Entretanto ela é, há que se ressaltar, uma grande intelectual e faz uma análise crítica apurada das personagens, dialogando com grandes escritores e críticos da obra shakespeariana como Goethe, tecendo intertextualidades originais com tragédias gregas.

No capítulo dedicado à análise de Ofélia, Jameson explica o percurso trágico da heroína e faz uma análise detalhada da personalidade de Ofélia, segundo ela, uma vítima frágil e impotente "*without energy to resist, or will to act, or strength to endure*" [sem energia para resistir, ou força de vontade para agir ou força para suportar]:

Ophelia – poor Ophelia! O far too soft, too good, too fair, to be cast among the briars of this working-day world, and fall and bleed upon the thorns of life! What shall be said of her? for eloquence is mute before her! Like a strain of sad sweet music which comes floating by us on the wings of night and silence, and which we rather feel than hear – like the exhalation of the violet dying even upon the sense it charms – like the snow-flake dissolved in air before it has caught a stain of earth – like the light surf severed from the billow, which a breath disperses – such is the character of Ophelia: so exquisitely delicate, it seems as if a touch would profane it; so sanctified in our thoughts by the last and worst of human woes, that we scarce dare to consider it too deeply (JAMESON, 1891, p.185).

[Ofélia – pobre Ofélia! Ó, dócil demais, boa demais, justa demais para ser atirada às urzes desse mundo comezinho, cair e sangrar nos espinhos da vida! O que deve ser dito dela? Pois a eloquência emudece ante ela! Como acordes de uma doce e melancólica música que chega flutuando sobre nós pelas asas da noite e do silêncio e que apenas sentimos e não escutamos – como o perfume exalado da violeta que morre no momento mesmo que encanta os sentidos – como um floco de neve dissolvido no ar antes de se

³⁴Gostaria de deixar claro que minha posição quanto a Jameson leva em consideração a difícil condição feminina na época. É muito admirável que Jameson tenha conseguido publicar tantos livros e que tenha tido uma vida pública tão significativa. No entanto, ela não ergue uma bandeira pela precária condição da mulher, por assim dizer. Sua análise de Ofélia em *Characteristics...* enaltece o martírio da heroína. Apesar de o termo "feminista" não estar ainda em uso na época, considero Mary Wollstonecraft (*Vindications of the Right of Women*, 1792) uma verdadeira feminista, pois ela abertamente denuncia a condição feminina e reivindica igualdade para as mulheres. Nina Auerbach é outra crítica feminista que partilha a opinião de Christy Desmet, afirmando que *Shakspeare's heroines..* libera as heroínas de Shakespeare "from the plays in which they are generally subordinate to the heroes and to the demands of the plot" [das peças nas quais elas estão geralmente subordinadas aos heróis e às exigências do enredo] (AUERBACH, 1982, p.211). Muito embora Jameson dê uma roupagem alternativa para Ofélia, esta encontra-se limitada pela visão martirizadora que Jameson tem da mulher.

manchar com a terra – como a leve espuma que se parte da onda que um sopro dispersa – tal é o caráter de Ofélia: tão primorosamente delicado que parece que um mero toque iria profaná-lo; tão santificado nos nossos pensamentos pelas piores e últimas calamidades, que sequer ousamos considerá-lo profundamente.]

Jameson, à moda de seus contemporâneos, idealiza Ofélia poeticamente: ela é uma frágil vítima a mercê de um destino cruel; alguém cuja bondade, doçura e delicadeza o mundo não merece. Ofélia prima por suas características femininas "*modesty, grace, tenderness ... Without these, a woman is no woman*" [a modéstia, a graça e a ternura... Sem as quais, a mulher não é mulher]. Em outras palavras, as qualidades elogiadas em Ofélia são qualidades "ideais" que as jovens vitorianas deveriam possuir.

Mas idealizar Ofélia não é o suficiente para Jameson: Ofélia merece mais do que ser um modelo de virtude, ela é tão pura que se torna sacrossanta. Esta espécie de canonização de Ofélia que pode ser percebida nas palavras "*bleed*" [sangrar], "*thorns*" [espinhos], "*sanctified*" [santificada], é resultado do processo de vitimização de Ofélia e será também explorado nas artes visuais, como mostrarei no capítulo três.

Ofélia é comparada a "*a strain of sad sweet music*" [acordes de uma música doce e melancólica], "*a snow-flake*" [um floco de neve], and the "*perfume of a violet*" [perfume de uma violeta]; em outras palavras, Jameson a compara com imagens sinestésicas efêmeras, imagens delicadas de sensações que perecem rapidamente. Em outro momento, Jameson compara Ofélia a uma rola no meio da tempestade. Dona do dom incomparável do amor que o Cristianismo lhe ensinou, a leitora tem que também aprender a apreciar a pureza e inocência da "*tender virgin innocence of Ophelia*" [a doce inocência virgem de Ofélia]. O fim de Ofélia é explicado pela via da tragédia grega que, indiscriminadamente, leva tanto o culpado quanto o inocente à morte, o que faz de Ofélia "*a spotless victim offered up to the mysterious and inexorable fates*" [uma vítima imaculada à mercê do destino inexorável].

A única personagem shakespeariana que poderia ser comparada com Ofélia, aos olhos de Jameson, é Miranda (*A Tempestade*), uma vez que esta possui as mesmas qualidades (i.e., modéstia, graça e ternura), porém não foi exposta às adversidades do destino de Ofélia. Para Jameson, Hamlet, apesar de profundamente interessante, não seria amado por nenhuma heroína shakespeariana, nem mesmo por Miranda, que apenas teria "*wondered at him*" [ficado impressionada por ele]. É somente Ofélia que, com sua inocência e sua capacidade de amar incondicionalmente, se apaixona pelo perturbado príncipe.

Nas primeiras edições de *Shakspeare's heroines*, Jameson incluiu suas próprias ilustrações. Uma delas mostra a bela Ofélia na beira do córrego, com um vestido molhado, revelando as curvas de seu corpo, provavelmente já morta. Enfim, Ofélia para Jameson, que, inclusive posteriormente publicou dois volumes sobre a arte do martírio na pintura ocidental³⁵, é uma mártir cristã, qualidade irresistível para a iconografia vitoriana, como mostrarei no terceiro capítulo.

Jameson capitaliza a popularidade das heroínas shakespearianas como repositórios dos valores e características morais para a mulher da época e *Shakspeare's Heroines* se torna um livro importante nos lares das famílias burguesas. Sua fórmula consiste em "extrair" as personagens femininas de seus textos de origem e efetuar uma profunda análise psicológica das personagens como se fossem pessoas reais e enaltecer seus atributos morais para que sirvam de inspiração para a leitora feminina.

O próximo exemplo, *The Girlhood of Shakespeare's Heroines in a Series of Tales*, de Mary Cowden Clarke, leva a fórmula de Clarke um pouco mais longe, como veremos a seguir.

1.3.2 *The Girlhood of Shakespeare's Heroines in a Series of Tales*

³⁵Ver Jameson (1891).

Shakespeare has best asserted womanhood's rights. [...] He has best admonished its failings... he has best proclaimed its capabilities, its magnanimity, its devotion, its enthusiasm, its fortitude, its patience, its endurance, its heroism, ... he has best discerned and revealed its littleness, its foibles, its defects...its most evil aspects of depravity.

(Mary Cowden Clarke)



Figura 3 - Ilustrações de *The Girlhood of Shakespeare's heroines*

The Girlhood of Shakespeare's Heroines in a Series of Tales de Mary Cowden Clarke³⁶ foi publicado em quinze partes no período de 1850-52, se consagrando como um *best-seller* na Inglaterra e nos Estados Unidos. *The Girlhood...* descreve a vida de algumas heroínas shakespearianas até o momento em que a narrativa de Shakespeare começa. O propósito de Clarke é

³⁶Mary Anne Cowden Clarke (1809-98) foi aluna de latim de Mary Lamb e também devotou anos de sua vida a adaptar as obras de Shakespeare. Mary Cowden Clarke e seu marido Charles Cowden Clarke escreveram várias obras sobre o bardo inglês.

trace the probable antecedents in the history of some of Shakespeare's women; to imagine the possible circumstances and influences of scene, event, and associate, surrounding the infant life of his heroines, which might have conduced to originate and foster those germs of character recognised in their maturity.

[traçar os antecedentes prováveis da história de algumas personagens shakespearianas; imaginar as possíveis circunstâncias e influências de cenas, eventos e afins que cercam a vida infantil de suas heroínas e que podem ter contribuído para criar e desenvolver os traços de caráter reconhecidos na sua maturidade]

Por intermédio dessas "biografias ficcionais" que se aproximam do Bildungsroman e dos casos de estudo freudianos, Clarke faz com que a leitora mergulhe na consciência da personagem e de suas experiências anteriores ao texto shakespeariano. Dessa forma, a "fórmula" de Clarke constitui um avanço em relação à de Jameson.

Por meio do passado das personagens, Clarke ganha espaço para explicar suas possíveis falhas trágicas e sublinhar seus atributos. Desta forma, a função pedagógica de instruir as jovens e alertar as mães a identificar e lidar com uma variedade de problemas comportamentais e sociais, até aqueles de natureza sexual é realizada de forma agradável e sutil.

Com efeito, como observa Georgiana Ziegler (1997, p.45), as heroínas shakespearianas permitem a Clarke discutir questões delicadas como a depressão pós-parto (incorporada pela mãe de Lady Macbeth), a desatenção materna (exemplificada pela mãe de Kate de *A megera domada* e pela mãe de Ofélia) e mesmo o abuso sexual infantil (no caso de Ofélia) – tópicos que jamais poderiam ser abordados abertamente no lar vitoriano. Nesse intuito, *The girlhood...* efetua uma verdadeira análise psicológica das personagens, tentando entender e explicar seus comportamentos fora do âmbito ficcional a que elas pertencem.

A menina Ofélia, segundo a narrativa de Clarke, é educada pela família de camponeses de sua babá enquanto seus pais estavam em Paris. É com essa família que Ofélia é introduzida a uma vida simples de pessoas que se comportam e falam de uma maneira diferente. As canções de Ofélia, incluindo os versos de São

Valentim, que a Ofélia shakespeariana canta na cena da loucura, lhe são ensinadas pela sua rústica babá. Ofélia também aprende com essa família o nome das plantas e flores dos campos por onde ela passeia. Quando seus pais retornam, Ofélia é apresentada à corte da Dinamarca, onde ela conhece um mundo corrupto. A jovem encontra apoio em Hamlet, um nobre príncipe e os dois se apaixonam. É de uma forma abrupta que a narrativa de Clarke termina: *"What to this was sequent thou know'st already"* [O que aconteceu na sequência tu já sabes], como se a leitora conhecesse alguns aspectos da tragédia de Ofélia que Shakespeare deliberadamente deixa ambíguos.

Clarke cria um retrato psicológico elaborado, detalhado e assustador de Ofélia – uma jovem pura que conhece o vício, o mal e o pecado *dos outros*, mas que, mesmo assim, consegue manter-se inocente. Contrastando com o destino trágico das duas amigas, Thyra e Jutha, Ofélia é um modelo de virtude feminina a toda prova.

A história de Ofélia, assim, se sobrepõe àquela de suas duas amigas inventadas por Clarke. Ofélia havia conhecido Jutha durante a ausência dos pais e cria um forte vínculo de amizade com ela. Jutha, no entanto, se envolve com um homem de uma classe social mais alta que a sua, o Príncipe Eric, fica grávida e é acometida por uma depressão profunda:

[Ophelia] remembered Jutha's brilliant colour; her beautiful face with its sunny look of health and liveliness; her easy, alert gait; the spotless nicety of her neat-fitting garments; and though so young a child, Ophelia perceived the contrast they presented with the thin, white cheeks, the hollow eyes, the slouching heaviness of person and carriage, the disordered dress, the general air of depression and self abandonment (CLARKE, 1974, p.216).

[Ofélia lembrou da tez brilhante de Jutha; da sua bela feição com o olhar vivaz e saudável; do seu passo leve e alerta; a beleza impecável das vestes bem ajustadas e, apesar de ser uma criança bem nova, Ofélia percebeu o contraste que formavam com o rosto fino e pálido, os olhos fundos, o peso desengonçado do corpo e do andar, o traje desarrumado, o ar de depressão e de abandono geral]

Jutha e seu bebê morrem durante o parto e Ofélia testemunha essas mortes. Aterrorizada, Ofélia permanece num estado de choque durante muitos dias. Eis que uma dada madrugada, Ofélia acorda no meio de um pesadelo e pressente a presença de Ulf, o irmão "monstruoso" e "selvagem" de Jutha, por quem ela sentia, ao mesmo tempo, "horror e repulsa" e um "estranha e irresistível excitação". A presença de Ulf é tão vívida que é difícil distinguir se ele realmente está no quarto ou se ele é apenas parte do pesadelo de Ofélia. Procurando a proteção das cobertas, Ofélia sente, horrorizada, algo roçar a colcha de sua cama. Neste momento, ela escuta passos no jardim e, subitamente, para o seu alívio, sua mãe abre a porta do quarto e a leva para casa.

Não bastando o trauma que Ofélia sofre com Jutha e a insinuação de que Ofélia é assediada sexualmente por Ulf, Clarke inventa uma outra personagem para reforçar a sua lição de moral. Thyra entra na vida de Ofélia quando ela é adolescente, e se envolve com o mesmo Príncipe Eric que, repetindo o seu comportamento com Jutha, seduz Thyra e a abandona. Thyra acaba por se enforcar de desgosto e seu corpo é descoberto por Ofélia.

As narrativas paralelas de Jutha e Thyra se interconectam, se espelham e se complementam com uma terceira mais sutil porém não menos aterrorizante: a da Ofélia pré-adolescente com Ulf. Clarke associa a Ofélia ainda pura às impuras Jutha e Thyra, duas jovens que se deixam seduzir e que antecipam o destino de Ofélia: a loucura, incorporada por Jutha, e o suicídio, incorporado por Thyra. Além disso, ao mostrar o sentimento paradoxal de repulsa e atração que Ofélia nutria com relação ao monstruoso Ulf e, inclusive, inventando uma cena hitchcockiana de assédio sexual, Clarke se apropria de Ofélia para abordar um assunto tabu para a época.

A mensagem moral transmitida à leitora, seja ela mãe ou filha, é clara: a presença e o cuidado maternos nos períodos da infância e da juventude são indispensáveis para a manutenção da integridade física e moral da filha. Para a filha, os conselhos se concentram na importância de permanecer pura e de não ceder aos

prazeres carnavais antes do casamento. Para aquelas que não conseguirem seguir os conselhos, Clarke adverte que o destino pode ser trágico e irreversível.

As narrativas sobre sedução, abandono e morte eram comuns no século XIX e aparecem em poemas, romances e em pinturas populares. Clarke insere Ofélia neste cenário narrativo conhecido para tornar clara a sua mensagem moral. Como afirma George C. Gross:

Mrs. Clarke seems to have understood very clearly the sexual innuendoes in the mad scene, and to have taken the hint from them to create her own vivid and detailed incidents to teach her young readers and their mothers about the pitfalls in the path of virtue (apud ZIEGLER, 1997, p.75).

[A Sra. Clarke parece ter compreendido claramente as alusões sexuais na cena da loucura e deve ter-se baseado nesta cena para criar os seus próprios incidentes vívidos e detalhados para ensinar as jovens leitoras e suas mães sobre as armadilhas que existem no caminho da virtude]

Esse tipo de narrativa contribui muito para o imaginário popular feminino da época e ajuda a alimentar o discurso sobre a virtude de Ofélia, como comprova a atriz Helena Faucit Martin, leitora de *The Girlhood...*: "*Ophelia was one of the pet dreams of my girlhood*" [Ofélia foi um dos sonhos favoritos da minha infância] (apud ZIEGLER, 1997, p.41). Como muitas outras jovens, a atriz, que encenou Ofélia várias vezes, ficou impressionada pela perturbadora história da infância e adolescência de Ofélia descrita no popular livro de Mary Cowden Clarke.

As edições do livro de Clarke traziam o atrativo adicional de serem belamente ilustradas, incluindo desenhos, gravuras, litografias ou reproduções de pinturas famosas. A morte da pura e inocente heroína é a cena que figura mais amplamente nas ilustrações, de forma que a história de Ofélia torna-se textual e visualmente comovente.

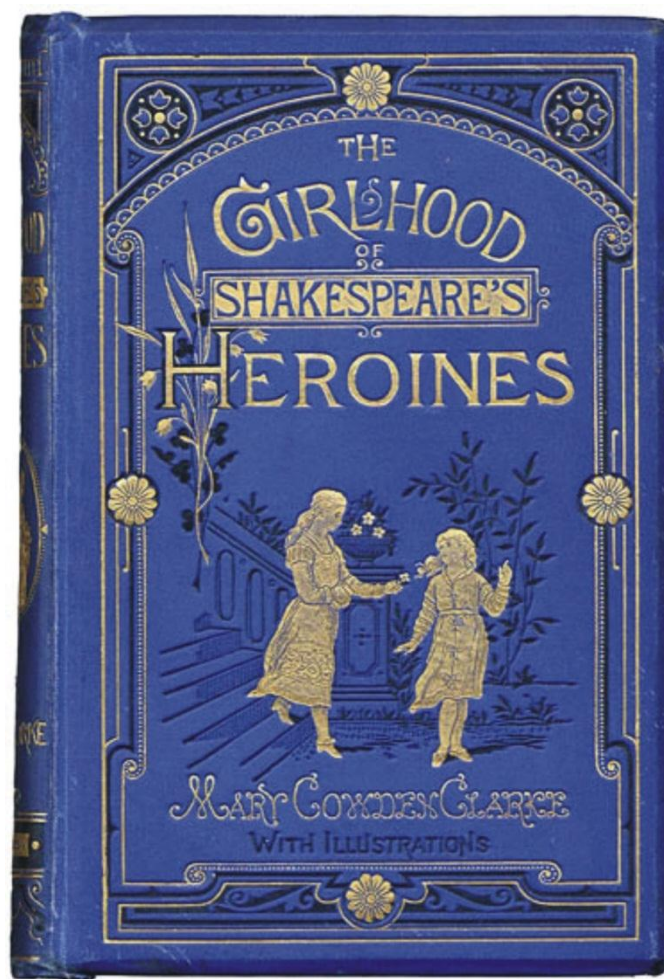


Figura 4 - *The girlhood of Shakespeare's heroines*

Cabe lembrar que os livros acima descritos sofrem a influência direta do Romantismo, a cultura residual, que inaugura o que hoje conhecemos como crítica literária. A crítica romântica que prevalece no século XIX se concentra nos personagens e, não surpreendentemente, os personagens do "maior poeta inglês" ganham especial relevo. Os personagens eram vistos e analisados como seres reais que tinham vida fora do texto. Para Coleridge, por exemplo, o ato de adentrar/sentir a paixão do personagem – a experiência dramática – se torna inseparável do ato de análise do personagem: numa peça *"you meet people who meet and speak to you as in real life, interesting you differently, having some distinctive peculiarity which interests you"* [você encontra pessoas que falam com você, como na vida real; interessando-lhe de

maneiras diferentes, tendo algumas peculiaridades distintas que se tornam interessantes] (apud NOVY, 1990, p.42).

Dessa forma, analisava-se o lado psicológico e moral da personalidade dos personagens. Hamlet exercia um fascínio especial³⁷ para os críticos da época. Se Ofélia não fez sucesso com a crítica especializada, as edições aqui relacionadas provam, por outro lado, que ela fez parte importante do imaginário romântico e vitoriano sobre o feminino. A beleza, a vulnerabilidade, a melancolia, o sacrifício e o altruísmo de Ofélia são características enaltecidas pelo ideal romântico vitoriano e são refletidas nas populares edições adaptadas do século XIX.

As edições acima analisadas revelam grande preocupação com *o que e como se lia em casa*. Havia uma vigilância constante que restringia o ato de leitura feminina e o direcionava para textos com cunho moral e instrutivo. Como diz Karen Fowler, *"[r]afts of books of conducts have been published, target directly at the female readership. These are books women might read in order to learn what books women might read"* [pilhas de livros de conduta são publicadas especialmente para as leitoras femininas. Esses são os livros que as mulheres podem ler para aprender que livros as mulheres devem ler] (FOWLER, 2006, p.39). Há uma longa lista de livros recomendáveis, como observam Sandra Gilbert e Susan Gubar, *"from The Book of Curtesey to the columns of Dear Abby"* [desde *O livro de cortesias* até as colunas femininas] (GILBERT e GUBAR, 2000, p.49). Mas, como vimos, as edições familiares da obra shakespeariana e, sobretudo, os livros de conduta, devido às

³⁷A construção romântica de Hamlet é de um indivíduo nobre que se sente paralisado por não conseguir dar conta do fardo que se lhe impôs. Uma figura solitária, um pensador e filósofo incapaz de corresponder às exigências do herói tradicional devido à sua sensibilidade aguçada. Hamlet fascina a todos pois ele condensa o dilema do homem moderno. Coleridge afirma ter *"a smack of Hamlet myself"*, Coleridge encontra em Hamlet a fonte para o seu próprio *"philosophical criticism"* [crítica filosófica]. Este tipo de análise adentra o século XX. Hazzlit, em 1930, observa que os pensamentos de Hamlet são *"as real as our own thoughts. Their reality is in the reader's mind"* [tão reais como os nossos pensamentos. A realidade está na mente do leitor]. Para Hazzlit, *"it is we who are Hamlet"* [Nós é que somos Hamlet]. Outro crítico contemporâneo que segue esta linha de análise é Harold Bloom (ver *Shakespeare e a invenção do humano*, 2000 e *Hamlet: poem unlimited*, 2003, ambos da autoria de Harold Bloom).

fórmulas utilizadas pelas autoras, foram especificamente populares. As heroínas shakespearianas se tornam exemplos paradigmáticas da moralidade ideal feminina.

Edições como as de Jameson e de Clarke revisitam as heroínas shakespearianas e auxiliam no processo de "adequação" da obra shakespeariana aos valores da época. As obras de Shakespeare espelham, então, o sentimento moral e religioso das famílias, que adotam como exemplo o ideal representado pelo casal real Albert e Vitória³⁸.

A visão "higienizada" e moralizadora de Ofélia veiculada pelos irmãos Bowdler e os irmãos Lamb, em *O Shakespeare Familiar* e *Contos de Shakespeare*, fez com que Ofélia ocupasse um lugar de favoritismo entre as heroínas shakespearianas. É provável que Ofélia não tivesse galgado o lugar de destaque que ocupou, se não fosse pelo sucesso que essas duas edições obtiveram na época vitoriana.

A popularidade de *Shakespeare Familiar* e *Contos de Shakespeare* e de outras edições na mesma linha certamente contribuíram para a criação de outras edições aqui brevemente analisadas, os "manuais de conduta" ou "narrativas instrutivas". Ofélia, indefesa, virtuosa, frágil e submissa à ordem patriarcal, sai do âmbito ficcional de *Contos de Shakespeare* e *Shakespeare Familiar* e se torna um discurso pedagógico sutil, mas poderoso, que veicula virtudes morais e religiosas para as moças e mulheres vitorianas em *Shakspeare's heroines...* de Anna Jameson. A ambigüidade latente de Ofélia no texto shakespeariano é deliberadamente contida, censurada e transformada em virtude suprema. Já Mary Clarke em *The girlhood...* oferece uma leitura proto-

³⁸Estudos recentes contestam a visão da moralidade vitoriana como sinônimo de mediocridade e hipocrisia. De fato, a mentalidade vitoriana é uma construção social múltipla e complexa. Porém, não há como se negar que a sociedade burguesa pós-industrial adota certos padrões comportamentais que revelam uma tentativa de construir uma moralidade rígida, que proteja e promova, a todo custo, os valores da família burguesa. A mulher, o verdadeiro "anjo do lar", responsável pela manutenção da tranquilidade e harmonia doméstica, é alvo de especial preocupação e vigilância.

freudiana para a heroína³⁹, inventando uma infância traumática que explica o comportamento da Ofélia shakespeariana e que alerta, por meio dos exemplos paralelos de Jutha e Thyra, sobre os resultados dramáticos que as tentações e a leviandade da juventude poderiam trazer à mulher da época.

Não devemos subestimar a importância dessas leituras: elas certamente foram influenciadas pelo mito do "anjo do lar" e auxiliaram, por sua vez, a fortalecê-lo.

Com relação à Ofélia vemos como ela foi moldada para se acomodar ao lar vitoriano. Ofélia, na realidade, foi apropriada *por* um discurso moralizador e *para* este mesmo discurso. Devidamente reconfigurada, a personagem invade outros discursos que permeiam a sociedade vitoriana, como veremos nos próximos capítulos.

³⁹A crítica Nina Auerbach argumenta que Clarke, ao liberar as heroínas shakespearianas dos textos de origem, oferece uma possibilidade de leitura que "*highlights the vivid individualities of the heroines, allowing us to forget their common fates*" [sublinha a individualidade das heroínas, nos permitindo esquecer de seus destinos tradicionais] (1982, p.213). A meu ver, a postura crítica de Auerbach é típica da "segunda onda" do movimento feminista que procura resgatar e criar uma tradição de literatura e crítica feminista (MOI, 1999, p.56). Ainda que o esforço seja válido, não concordo que Clarke tenha feito com que Ofélia "ganhe uma agência autônoma" e que "transcenda o texto", levando suas leitoras a se inspirarem na individualidade de Ofélia e ignorar o seu trágico destino. O destino de Ofélia, como expliquei acima, está espelhado nas narrativas paralelas e não creio que, em nenhum momento, a leitora consiga desvincular a narrativa de Clarke da Ofélia shakespeariana, a não ser, obviamente, que a leitora não tenha lido *Hamlet*. As narrativas de Clarke são inovadoras no sentido de sugerir que a infância pode influenciar a vida adulta de uma pessoa. No entanto, elas são bem pedagógicas e as infâncias das heroínas são permeadas de exemplos moralistas do que *não* deve ser feito.

CAPÍTULO 2

O IMPACTO VISUAL DE OFÉLIA NO PALCO

...the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.

(Hamlet para os atores III, ii)



Figura 5 - Gravura anônima de Ellen Terry e Henry Irving na cena do convento (1879)

2.1 LUZ E SOMBRA NO TEATRO VITORIANO

O teatro do século XIX é marcado por grandes avanços e inovações técnicas no que diz respeito ao espaço físico e às produções cênicas. Sem dúvida nenhuma, a maior novidade da história do teatro vitoriano provém de um avanço técnico: a iluminação. Patrice Pavis sustenta que os avanços da iluminação no século XIX foram revolucionários para a história da dramaturgia; mais do que um simples elemento, a iluminação "comenta uma ação, isola um ator ou objeto, cria atmosferas diferentes, dá ritmo e tom à representação" (PAVIS, 1999, p.202). Trussler historiciza o aparecimento da iluminação no teatro: já no final do século XVIII tem lugar a iluminação a óleo, que substitui a iluminação por velas, e, em 1817, no Teatro Lyceum de Londres aconteceu a histórica e revolucionária demonstração da iluminação a gás, adotada, logo após, pelos teatros Olympic e Drury Lane. A grande novidade é que a iluminação a gás possibilitava criar focos de luz, o que fornecia inúmeras vantagens sobre o tipo de iluminação anterior, que era dispersa. O *'limelight'* (a luz oxídrica) foi o passo seguinte, porém a sua potencialidade não foi imediatamente explorada. Aos poucos, entretanto, diretores e atores deram-se conta de que a *"limelight"* havia trazido inúmeras possibilidades cênicas. Graças à luz oxídrica podia-se obter um intenso foco de luz ao qual podiam-se acoplar *'painted glass slides'* (slides de vidros pintados) para criar efeitos especiais como o amanhecer e o anoitecer, bem como iluminar as feições e os detalhes do figurino dos atores.

O primeiro diretor a explorar a iluminação de uma forma moderna foi Henry Irving, por volta de 1855. Irving não empregou a luz oxídrica apenas para iluminar ou chamar a atenção da platéia para uma devida cena ou personagem; ele foi além, atingindo efeitos dramáticos sutis e totalmente inovadores, como as nuances de um pôr-do-sol e um luar para promover a atmosfera desejada. Também inaugurou a prática moderna de escurecer a platéia, introduzindo as luzes laterais (*"wing lights"*). Fez ainda várias experiências com jogos de luz e sombra, chegando a empregar

cerca de quarenta técnicos de iluminação. A luz elétrica foi usada pela primeira vez em 1881 por Richard D'Oly Carte em seu teatro, o Savoy. No final dos anos oitenta, alarmados por dois incêndios desastrosos causados pela luz a gás no teatro Royal em Exeter e, apesar da preferência de Henry Irving pela luz a gás, os teatros da Inglaterra acabam por adotar a luz elétrica.

As mudanças na iluminação afetam tanto o modo de atuação quanto a própria arquitetura dos teatros. Os teatros da Restauração mantêm os atores atrás do arco do proscênio, sem explorar o fundo do palco devido à falta de luz. Nos teatros recém construídos, a profundidade do palco passa a ser explorada, o que permite a construção de balcões suspensos. Essa nova arquitetura aproxima os espectadores do palco, dando-lhes melhores possibilidades de visão.

Com isso, o teatro precisa adquirir feições mais realistas. A partir de 1850, para cenas exteriores, por exemplo, começou-se a utilizar diferentes panos de fundo, panoramas, dioramas e cosmoramas auxiliados pelo uso criativo de diferentes efeitos de luz. Para cenas de interior, busca-se, da mesma forma, uma impressão realista – "uma sala-de-estar deve lembrar uma sala-de-estar", de onde, como observa James Leigh Hunt (1788-1859)⁴⁰, considerado o primeiro crítico de teatro na Inglaterra, na acepção moderna do termo, fica a cargo do espectador criar a "quarta parede" (TRUSSLER, 1994, p.221).

É preciso salientar que os famosos cenários que hoje em dia seriam vistos como "extravagantes e excessivos", na época eram considerados espetáculos belíssimos, muitas vezes atraindo os espectadores justamente pelas novidades de seus elaborados painéis deslizantes pintados por artistas conhecidos. Ia-se ao teatro não somente para apreciar a peça, mas também para apreciar o espetáculo de efeitos visuais, até então desconhecido. Por exemplo, na montagem de *O Mercador de Veneza*, o extravagante cenário reproduziu os canais da cidade com gôndolas flutuando sobre

⁴⁰James Henry Leigh Hunt (1784-1859) foi também poeta, ensaísta, editor, jornalista (TRUSSLER, 1994, p.221).

a água no palco, enquanto a produção popular de *Macbeth* no teatro Astley trazia até cavalos para o palco, para o deleite da platéia (POOLE, 2004, p.13). A maioria dos estudiosos de teatro e de literatura ignora a importância desse teatro e o associa tão-somente às platéias de desocupados e prostitutas, às comédias superficiais com enredos previsíveis e aos espetáculos excessivamente adornados dos *music halls*. Segundo Nina Auerbach, o teatro vitoriano talvez tenha sido o último período em que o teatro foi realmente popular. Com efeito, se respeitabilidade e seriedade são pré-requisitos para um bom teatro, os olhos críticos estarão naturalmente voltados para as últimas décadas do século. No teatro eduardiano em ascensão, com a influência de Henrik Ibsen na dramaturgia social de Bernard Shaw, com a sátira social de Oscar Wilde, com o novo drama de William Archer, a linguagem teatral dramática se renova, se politiza e se torna mais sofisticada e elitista⁴¹.

E, de fato, o teatro reflete sobre essa sociedade que estava num processo frenético de transformações: por um lado, a prosperidade e o avanço científico e, por outro, as reivindicações políticas e os movimentos sociais. A época vitoriana é um período curioso, permeado de paradoxos e, apesar de supervalorizar a "alta cultura" e criticar as demonstrações excessivas de sentimentalismo do melodrama e a improbabilidade de seus enredos, os vitorianos lotavam os teatros de East e West End⁴². Outro dado importante é que o número de teatros cresceu substancialmente na época. Os teatros eram freqüentados por uma platéia eclética e a multiplicidade de espetáculos que fizeram sucesso revela um gosto também diversificado.

A região de East End, onde se localizavam os teatros mais populares, não possuía apenas salas de teatros, mas também os "*fairground booths*" (espetáculos em feiras) e palcos em salões junto aos *pubs* e os "*penny gaffs*" ou "*penny theatres*"

⁴¹O que quero dizer é que, *strictu senso*, o teatro vitoriano era um teatro "democrático". Já a dramaturgia de Wilde, Shaw, Ibsen e Archer congrega um público mais intelectual e politizado, ainda que trate de assuntos sociais sérios como a hipocrisia vitoriana.

⁴²Ver DAVIS e EMELJANOW (2004).

(teatros de um centavo) onde espetáculos teatrais e musicais eram encenados a preços totalmente acessíveis para a população em geral.

Muito embora os teatros Covent Garden e Drury Lane tenham mantido o monopólio do "Shakespeare oficial", os teatros "não legalizados" ou "menores" apresentavam um Shakespeare vibrante. Eram nesses teatros que se encontravam todos os tipos de Shakespeare⁴³ que ia do sério ao burlesco, com melodramas e pantomimas. Quando a lei do monopólio acaba, Shakespeare passa a ser ainda mais popular e as suas peças podem também ser vistas em vários teatros como o Astley's, o Adelphi, o Grecian, o Gaiety, o Marylebone, o Olympic, o Queen's e o Victoria (POOLE, 2004, p.33).

O gênero burlesco é um exemplo extremamente útil para ilustrar a popularidade de Shakespeare pois, como todas formas paródicas, ele apenas ganha todo seu potencial cômico se o espectador tiver familiaridade com o texto parodiado. O burlesco de John Poole, *Hamlet Travestie*, foi encenado pela primeira vez em 1811, mantendo sua popularidade por várias décadas. Como Poole explica no prefácio, a razão para a escolha de *Hamlet* como objeto para seu burlesco é a de que a peça é extremamente conhecida:

From the force of its sentiments, the beauty of its imagery, and, above all, the solemnity of its conduct, there is, perhaps, no tragedy in the English language better adapted to receive a burlesque than "HAMLET"; and from its being so frequently before the public, so very generally read, and so continually quoted, it is, more than any other, calculated to give to burlesque its full effect, and which can only be by a facility of contrast with its subject work.[...] For a reader, therefore, to derive entertainment from a burlesque, but more particularly to be enabled to decide whether it be ill or well executed, a familiar acquaintance with the original is indispensable (POOLE, 1810, p.6, grifo meu).

[Pela força dos sentimentos, a beleza das imagens, e, sobretudo, a solenidade da conduta, não há, talvez, nenhuma tragédia na língua inglesa

⁴³Até a Lei do Teatro (*The Theatre Act*) ser revogada em 1847 pelo *Theatre Regulation Act* [Regulamento da Lei do Teatro], vigorava a lei dos monopólios desde as patentes de Charles II, na época da Restauração da monarquia. Esta lei determinava que apenas dois teatros patenteados – o Drury Lane e o Covent Garden – podiam ter acesso aos textos dramáticos.

que seja mais adequada para o burlesco que HAMLET; e já que ela é encenada tão freqüentemente, lida tão amplamente e tão continuamente citada, torna-se, mais do que qualquer outra, apta para dar ao burlesco o seu efeito pleno, que somente pode ser produzido pela facilidade da comparação com o texto fonte. [...] Para o leitor, desta forma, extrair o cômico de um burlesco, mas mais especificamente, estar melhor munido para decidir se o burlesco foi mal ou bem feito, *uma familiaridade com o texto original é indispensável*].

Poole inaugura um subgênero que se tornou extremamente popular no cenário teatral. Após a popularidade do *Hamlet travestie*, outros seguiram o mesmo caminho, *Hamlet* despontando como um texto especialmente apto para o subgênero⁴⁴.

Há que se acrescentar, no entanto, que, principalmente a partir de 1850, há um crescente preconceito dos *habitués* dos teatros do West End com relação aos teatros do East End. Esse preconceito, entretanto, não abala os teatros de East End. Holder (2004, p 268-9) afirma que estes encenavam um repertório bem eclético⁴⁵, o qual incluía desde melodramas até as peças clássicas de Shakespeare. Jane Moody, em "*Illegitimate Shakespeare*" (apud POWELL, 2004, p.268) observa que o teatro Pavilion, de East End, nos anos de 1820-1830, colocou Shakespeare no palco com maior freqüência do que os principais teatros de Londres.

Algumas peças de Shakespeare eram encenadas para platéias mais populares, com o nobre objetivo de "educá-las", de forma análoga à proposta educacional contida nas edições familiares e populares de Shakespeare (POWELL, 2004, p.268). A obra do grande escritor, como entendida pelos vitorianos, fornecia um manancial

⁴⁴Só para citar alguns exemplos conhecidos, há o *My Little Hamlet* de William Yardley, o *Fireside Hamlet* de J. Comyns Carr e *Hamlet the hysterical* de George Belmore, encenado em 1874. Estes burlescos, seguindo a tradição, parodiavam não somente *Hamlet*, mas também uma produção específica. O *Hamlet Travestie* do Poole e *Hamlet the hysterical*, por exemplo, parodiavam a célebre produção de Henry Irving, que será analisada a seguir neste capítulo. Ver Poole (2004, p.14-18) e Young (2002, p.346-370).

⁴⁵Em contrapartida, os teatros mais elitistas de West End fazem uma crescente distinção entre um teatro sério e um teatro popular. Ainda assim, algumas produções, cientes da popularidade do gênero cômico, eram precedidos por números de farsa e burlescos. Poole afirma que o *Hamlet* de Irving era precedido de um número de farça com o ator Henry Compton, que encenava o primeiro coveiro de *Hamlet* (POOLE, 2004, p.16).

de virtudes a serem assimiladas, não somente pela população burguesa de West End, mas também pelas classes mais baixas que freqüentavam os palcos de East End. Em 1850, a revista *Tallis's Dramatic Magazine* orgulhosamente anuncia:

We are gratified at having it in our power to say that while melodrama does prevail at 'East End', Shakespeare is not forgotten here. During the earlier part of the month Hamlet, Othello, &c., have been performed and that too in a very commendable manner. Indeed the fact that such is done at all, would almost prevail upon us to look upon them with a less critical eye than ordinary, and we congratulate the management upon the taste that it displays (apud POWELL, 2004, p.268).

[Temos a satisfação de informar que, apesar de o melodrama prevalecer em 'East End', Shakespeare não foi esquecido aqui. No início do mês, *Hamlet*, *Otelo*, &c., foram encenados de uma maneira muito louvável. Certamente, só o fato [dessas peças] serem montadas nos faz vê-las com um olhar menos crítico do que o habitual e parabenizamos a gerência pelo gosto que demonstrou.]

É improvável que Shakespeare tivesse sido encenado com tanta freqüência em East End se o público não o apreciasse. Precisamos lembrar que a visão de Shakespeare como escritor sofisticado e elitista foi construída pela crítica literária especializada que "descobre" a genialidade do escritor, atribuindo-a à sua *complexidade* e *ambigüidade*, afastando-o, desta forma, do leitor e espectador leigo. Os poetas românticos foram, *strictu senso*, os primeiros "grandes" críticos shakespearianos, inaugurando uma tendência de apreciação das peças que privilegiava a leitura do texto sobre o texto encenado no palco. Com eles iniciam-se as grandes querelas sobre as obras em longas notas de rodapé que ilustravam a multiplicidade de pontos de vistas sobre um determinado aspecto da peça. Ao longo dos séculos XIX, XX e continuando no século XXI a tendência de ver Shakespeare como um autor genial e complexo permanece, ainda que com várias tentativas de torná-lo popular principalmente em releituras teatrais e cinematográficas.

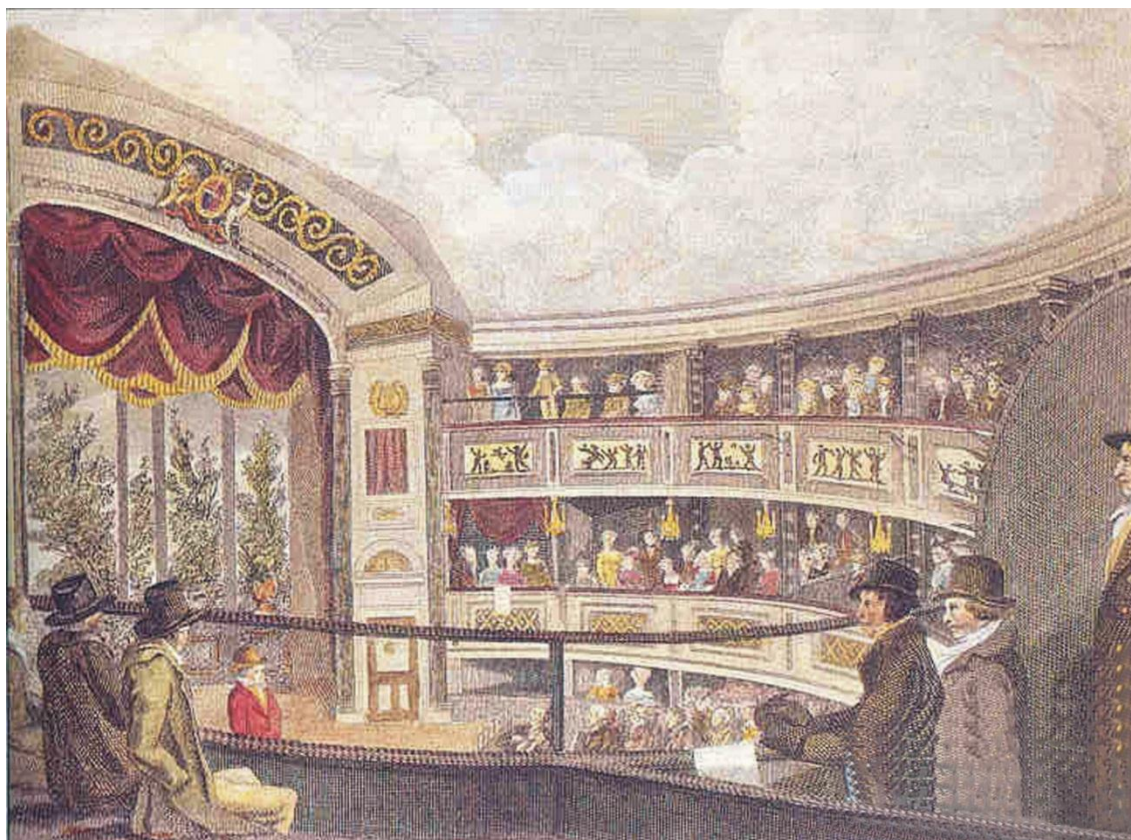


Figura 6 - O Teatro Olympic, em 1818

(Detalhe da luz a gás suspensa na galeria, do cosmorama e do diadorama)

Nesse contexto, no qual o teatro é considerado um fenômeno sócio-cultural importante, encontramos mulheres que figuram nos teatros de West End e East End, tanto como espectadoras, quanto como atrizes⁴⁶ interpretando papéis os mais diversos, muitos deles como protagonistas.

Principalmente ao longo das duas últimas décadas do século XIX, os chamados "dramas sociais" lidavam com questões femininas. O historiador de teatro Michael R. Booth (BOOTH, 2004, p.131) comenta em *"Comedy and Farce"* que há uma obsessão com os temas do casamento, da família e das mulheres "desobedientes". Muitos melodramas domésticos da época tinham uma personagem feminina como protagonista, ainda que fosse para, por fim, denegri-la e reafirmar o *status quo* patriarcal que a época exigia.

⁴⁶Segundo Trussler (1994, p.264), os censos revelam que em 1851 o número de atores e atrizes era equiparável. A partir de 1881, o número de atrizes ultrapassa o dos atores.

No teatro testemunha-se, principalmente, uma relação de dependência, pois as atrizes "respeitadas" eram submetidas aos seus "*actor-managers*" (diretores artísticos). O caso da atriz Ellen Terry é paradigmático: a fim de ganhar notoriedade, Terry se submete à parceria com Henry Irving. Este a gerencia em todos os aspectos – determina o seu papel, controla sua aparência, dirige os seus movimentos.

A figura da mulher como atriz e como personagem no teatro vitoriano, seja no gênero mais popular, o melodrama, seja no gênero clássico, é "domesticada", i.e., é moldada aos padrões morais da época. Os textos clássicos como a tragédia *Hamlet* eram não só adaptados, mas davam também nova roupagem às suas personagens femininas, como veremos a seguir, na análise do roteiro cênico da produção de *Hamlet* de Henry Irving.

2.2 CORTES E RECORTES: O *HAMLET* DE HENRY IRVING

It is hoped that, both in what has been retained and in what has been omitted, a wise discretion has been exercised; and that the effectiveness of this grand tragedy as an acting play has been increased rather than diminished.

(Prefácio de *Hamlet*, adaptado por Henry Irving)

*The chariest maid is prodigal enough
If she unmask her beauty to the moon;
Virtue herself'scapes not calumnious strokes.*

(*Hamlet* I.iii)

As adaptações teatrais, como mencionado no capítulo 1, não têm origem no século XIX, obviamente; são uma prática constante na história do teatro, dada a característica fluidez das produções teatrais, que exigem ajustes e alterações no texto teatral. As interferências textuais como supressões de cenas, falas, personagens, bem como adições e alterações de rubricas, não são realizadas por meros caprichos, elas representam as atitudes e a percepção de seus editores e de suas épocas.

Barbara Mowat nos lembra que o texto de *Hamlet* é um exemplo clássico de uma peça "radicalmente instável, multiforme" (apud AASAND, 1998, p.240). Ela

observa que desde a edição *The Works of Mr. William Shakespeare* de Nicholas Rowe (1709) há um constante entremear de textos, "*each editor succeeds his predecessor, pulling in an F or Q line here, dropping one there, choosing in a new (or previously abandoned) variant, reaching back for an editorial emendation or substituting an emendation of his own*" [cada editor segue o seu antecessor, pinçando uma linha do Fólio ou do Quarto aqui, eliminado outra ali, selecionando uma nova (ou previamente abandonada) variante, escolhendo um recorte editorial anterior ou substituindo-o com o seu próprio recorte] (apud AASAND, 1998, p.240).

Se, desde a sua origem, *Hamlet* é considerado um texto "instável"⁴⁷, o que dizer de *Hamlet* na época vitoriana, quando o texto é radicalmente modificado? Dando seguimento ao projeto moralizador que assola a obra shakespeariana desde o século XVIII, efetua-se, como pudemos ver no capítulo anterior, uma verdadeira "limpeza" nas peças do autor. Shakespeare, que já havia sido coroado como o grande bardo da nação, tem suas obras expurgadas para reforçar aspectos e valores considerados importantes para a família burguesa na Inglaterra e para o Império Britânico⁴⁸.

Uma das personagens que sofrem mais cortes no século XIX é Ofélia de *Hamlet*. Os cortes são efetuados de forma semelhante àqueles das edições familiares, ou seja, eliminam-se ou amenizam-se principalmente as falas que têm ambigüidades sexuais.

Cabe adicionar que as variações de rubricas também alteram a percepção de Ofélia. Gestos e movimentações diferentes no palco devem, portanto, ser considerados como elementos textuais, como observa Steven Urkowitz (apud AASAND, 1998, p.227), e ilustram as maneiras pelas quais os editores tentam fazer com que Ofélia encontre ressonâncias com a platéia vitoriana.

⁴⁷Ver a nota 10 da Introdução desta tese.

⁴⁸Para um melhor entendimento sobre o uso político da obra de Shakespeare como 'exportação' dos valores ingleses para as colônias britânicas, ver o capítulo 4 ("Victorian values") de: Taylor (1989).

Muito embora seja difícil recuperar uma produção teatral que foi montada há cerca de 130 anos, a análise do roteiro teatral é um ponto de partida fundamental. A leitura comparativa de *Hamlet* escrito por Shakespeare e da adaptação do Hamlet shakespeariano por Henry Irving demonstra que não somente cenas foram alteradas, mas que também foram eliminados personagens considerados secundários, em uma encenação que claramente se preocupava em sublinhar as qualidades do Príncipe Hamlet – ainda que em detrimento de alguns personagens, bem como de algumas questões políticas que o *Hamlet* de Shakespeare aborda.

Esta seção analisa⁴⁹ os cortes mais significativos das falas relacionadas à Ofélia (i.e., suas falas e as falas *sobre* ela) no roteiro teatral de *Hamlet* de Henry Irving. Irving, à moda de seus companheiros dramaturgos, efetua uma verdadeira "filtragem" no papel de Ofélia. A personagem, que já tem poucas falas no texto original, fica restrita a um texto patético que reduz sua complexidade e ambigüidade, como mostrarei a seguir.

Na **primeira cena de Ofélia** (I.iii), em que seu irmão Laertes a adverte sobre os riscos que corre em sua relação com o príncipe, todas as sugestões de que Hamlet teria interesses desonrosos em relação à Ofélia são removidas por Irving, sem hesitação, uma vez que tais referências certamente entrariam em conflito com a imagem digna e nobre de Hamlet que ele desejava encenar.

Laertes primeiramente insinua que Ofélia seja muito inocente quanto às investidas amorosas de Hamlet e depois claramente a adverte dos perigos de um amante e da destrutividade do amor:

<i>Then weigh what loss you honor may sustain</i>	Pesa então o perigo da tua honra
<i>If with too credent ear you list his songs,</i>	Se de crédulo ouvido ouves seu canto,

⁴⁹Abro um parênteses para explicar que sendo o objeto de minha análise os cortes feitos por Henry Irving em seu roteiro cênico, faço, necessariamente, uma comparação com o texto "original" em inglês, contrapondo-o com a tradução do mesmo para o português. Algumas das ambigüidades e insinuações do texto shakespeariano se perdem na transposição do texto de *Hamlet* para o português, como alguns exemplos ilustrarão. Algumas frases não foram traduzidas.

<i>Or lose your heart, or your chaste treasure</i>	Se dás o coração e o teu tesouro
<i>To his unmaster'd importunity.</i>	De pureza ao seu ímpeto incontido

O texto original completo⁵⁰, acima citado, realça a vulnerabilidade sexual de Ofélia. Irving corta as duas últimas linhas, removendo as palavras que enfatizam a possibilidade de que Ofélia possa entregar o seu "chaste treasure" [casto tesouro] ao "ímpeto incontido"; o que permanece é uma insinuação aceitável dentro do âmbito doméstico (I.iii. 31-2).

Cortes semelhantes foram feitos na descrição que Ofélia faz da visita de Hamlet aos seus aposentos (II.i.78-85) ao seu pai, Polônio. As falas deste último foram também reduzidas:

<i>I fear'd he did but trifle</i>	Temia sempre
<i>and meant to wrack thee. But beshrew</i>	Que brincasse contigo e te trouxesse
<i>my jealousy!</i>	
<i>By heaven, it is as proper to our age</i>	Algun pesar. Perdoe o meu ciúme.
<i>To cast beyond ourselves in our opinions</i>	Parece que é comum na minha idade
<i>As it is common for the younger sort</i>	Ser sombrio demais no julgamento
<i>To lack discretion.</i>	Do mesmo modo que é comum ao jovem
	Faltar com a discrição.

Ao cortar as linhas acima, Irving ilustra como ele efetua o processo de recriação de Ofélia, isto é, ele rearticula os diálogos, reduzindo assim a possibilidade de que a platéia perceba as sugestões indecorosas do texto shakespeariano, dessexualizando o papel de Ofélia. Dessa ótica, Irving elimina a idéia de que Hamlet pudesse brincar indecorosamente com Ofélia e lhe trazer desonra.

As alterações mais importantes das falas de Ofélia são encontradas na cena da peça-dentro-da-peça (III.ii) e na cena da loucura (IV.v). Os cortes são consistentes,

⁵⁰Para melhor visualização e clareza dos exemplos que analiso, deixo em negrito os cortes feitos por Irving e coloco-os ao lado do texto em português, com os cortes correspondentes igualmente negritados.

pois ambos promovem uma mudança na personagem de modo que mal podemos reconhecer a Ofélia do texto shakespeariano. Tais alterações rejeitam qualquer insinuação sexual e, dessa maneira, exaltam a pureza e inocência de Ofélia. A censura imposta ao papel de Ofélia nesta produção efetua o corte de nove linhas do diálogo entre Hamlet e Ofélia, logo no início da **cena da peça-dentro-da-peça** (III.ii.)

Ham. Lady, shall I lie in your lap?

Hamlet. **Permite a jovem dama que eu me recline em seu regaço**

Oph. No, my lord.

Ofélia. **Não meu senhor.**

Ham. I mean, my head upon your lap?

Hamlet. **Quero dizer, minha cabeça em seu regaço?**

Oph. Ay, my lord.

Ofélia. **Sim meu senhor.**

Ham. Do you think I meant country matters?

Oph. I think nothing, my lord.

Ham. That's a fair thought to lie between maids' legs

Hamlet. **É um belo pensamento o de reclinar-se entre as pernas das donzelas.**

Oph. What is, my lord?

Ofélia. **O que meu senhor?**

Ham. Nothing

Hamlet. **Nada.**

Cabe ressaltar a dubiedade das palavras usadas por Hamlet, já que a tradução para o português não consegue alcançar este efeito. Quando Hamlet diz "*lie in your lap*" ["recline em seu regaço"] a preposição "*in*", que significa "dentro", traz conotações sexuais muito claras na língua inglesa, enquanto a preposição "em" não carrega sentido similar em português⁵¹.

⁵¹A tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça é primorosa, porém não há como dar a mesma complexidade do texto shakespeariano. Mendonça, habilmente, traduz "lap" (colo) como "regaço", uma saída inteligente na medida que regaço, segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, além de significar "colo", também remete à "cavidade formada por veste comprida entre a cintura e os joelhos de quem está sentado" (FERREIRA e ANJOS, 2004, p.1722, grifo meu). Sonoramente, a escolha da palavra faz sentido, pois remete ao termo de conotação sexual "cabaço". Em contrapartida, a tradutora rejeita a pergunta feita por Hamlet, eliminando-a do texto: "*Do you think I meant country matters?*" Ressalta-se que, na língua inglesa, "*country*" (campo, país), tem o mesmo som de "*cuntry*" e "*cuntry*" é um substantivo adjetivado extremamente vulgar relacionado à genitália feminina (vem do substantivo "*cunt*"). A censura não justifica este corte no caso desta tradução brasileira. Encontra-se, com este exemplo, uma pequena bowdlerização da parte da tradutora. O fato é que este

As alusões acima citadas, *"lie in your lap"* e *"Do you think I meant country matters"* com certeza não passariam despercebidas da platéia elisabetana e nem passam despercebidas das platéias atuais. O mesmo não se aplica, no entanto, à conotação sexual da palavra *"nothing"* que estava presente na gíria elisabetana e perdeu-se ao longo dos séculos. Na época de Shakespeare, *"nothing"* era um termo usado para designar a genitália feminina e que, na visão psicanalítica de Luce Irigaray (apud SHOWALTER, 1991, p.333), representa o horror de não haver "nada" para ver, lembrando a etimologia atribuída a Ofélia por Lacan ("O-félia" = O-falus, i.e., "zero falo"). A palavra *"nothing"*, usada três vezes no pequeno diálogo citado acima, será, também, repetida por Gertrudes com relação à Ofélia na cena da loucura: *"Her speech is nothing"*. O *"nothing"*, dessa forma, poderia ser interpretado de três maneiras diferentes mas complementares: a primeira é que Ofélia literalmente não pensa nada (*"I think nothing my lord"*)⁵²; a segunda, pode ser atribuída à sexualidade reprimida de Ofélia que emerge em suas palavras numa cena que é carregada de insinuações sexuais. O *"nothing"* também pode se referir à sexualidade agressiva de Hamlet quando ele responde, provocativamente: *"Nothing"*.

Outro diálogo da mesma cena (III.ii. 236-9), que também traz conotações sexuais, foi igualmente removido:

Oph. You are keen, my lord, you are keen.

Ham. It would cost you a groaning to take off mine edge.

Oph. Still better, and worse.

Ham. So you mistake your husbands.

Ofélia. **Sois cortante, senhor, sois cortante**

Hamlet. **Custar-te-ia um gemido tirar-me essa agudeza.**

Ofélia. **Ainda melhor, ou antes, pior.**

Hamlet. **Assim é que enganais vossos maridos**

tipo de linguagem certamente denigre o brilhantismo lingüístico de Hamlet. Hamlet é o exemplo paradigmático da intelectualidade verbal, do trocadilho inteligente, da espirituosidade e da eloquência, porta-voz da virtuosidade de seu criador, que atinge sua maturidade poética e dramática em *Hamlet*.

⁵²O *"nothing"*, dessa ótica, poderia funcionar como um eco de Ofélia, uma personagem que "nada" significa no universo patriarcal de Elsinore. Em outras palavras, privada de pensamento, sexualidade e palavras, Ofélia realmente torna-se um "nada". Desta perspectiva, como sugere Lacan, a história de Ofélia se torna um grande "O".

O adjetivo "keen" ("cortante") pode ser atribuído não somente a palavras "que cortam", mas também a objetos pontiagudos. "Keen" também pode trazer o sentido de interessado e entusiasmado. Hamlet insere à palavra uma conotação sexual aludindo, provavelmente, ao falo ereto na palavra "edge" ("agudeza") e "groaning" ("gemido") que serve para reforçar a idéia do ato sexual. A resposta de Ofélia é ambígua "*still better, and worse*" ("ainda melhor, ou antes, pior"), ou seja, primeiro aceita para logo após rejeitar a idéia. A última frase "*So you mistake your husbands*" não somente sublinha o caráter obsceno deste diálogo, mas também adiciona a dimensão da traição e da lascividade da mulher, principalmente se levarmos em consideração a palavra "*mistake*". "*Mistake*" tem um duplo sentido: não se refere, aqui, somente a enganar, mas também ao ato de possuir alguém sexualmente, embutido no verbo "*take*". O prefixo "*mis*" (mal) indica a questão da traição. Esta cena é interessante, pois ela demonstra que Ofélia não somente entende o jogo de palavras de Hamlet, mas também responde usando outro jogo de palavras.

Enfim, as conotações sexuais no diálogo entre Hamlet e Ofélia são abundantes e estão presentes em palavras dúbias, em indiretas e em provocações. Estas palavras relativizam o "recato" de Ofélia, põem em xeque sua virtude e lhe conferem ambigüidade, algo que se perde com os cortes acima comentados.

A **cena do convento** é a última cena importante no roteiro de Irving, onde Ofélia aparece como uma mulher sã, inteligente, perspicaz, ainda que vulnerável; é uma cena de tensão, central para qualquer atriz que interprete este papel. De forma geral, os críticos apontam duas causas para a loucura de Ofélia: a morte de Polônio e a rejeição de Hamlet, dividindo-se em interpretações sobre qual desses motivos traz maior peso para Ofélia. Numa produção na qual muitos críticos e comentadores da época enfatizam o envolvimento romântico de Hamlet e Ofélia, deveria-se presumir que a agressiva rejeição de Hamlet presente na cena do convento justificasse a loucura de Ofélia. No entanto, as baladas que falam sobre a rejeição

amorosa na **cena da loucura**⁵³ foram totalmente cortadas. O resultado é uma loucura que emerge de fontes não facilmente discerníveis.

A descrição que Horácio⁵⁴ faz sobre o comportamento perturbado de Ofélia, que abre a cena (IV.v.), é quase inteiramente cortada:

<i>She speaks much of her father, says she hears</i>	Fala de seu pai; Diz que sabe os enganos deste mundo;
<i>There's tricks i'th'world, and hems, and beats her heart,</i>	Bate no peito e chora; descontrola-se;
<i>Spurns enviously at straws, speaks things in doubt</i>	Diz coisas dúbias, frases sem sentido,
<i>That carry but half sense. Her speech is nothing,</i>	Dessas que têm idéias por metade,
<i>Yet the unshaped use of it doth move</i>	Quem a ouve, e procura compreendê-la,
<i>The hearers to collection. They aim at it,</i>	Completa com seus próprios pensamentos
<i>And botch the words up fit to their own thoughts,</i>	Suas palavras que, com gestos vagos,
<i>Which, as her winks and nods and gestures yield them.</i>	
<i>Indeed would make one think there might be thought,</i>	Fazem com que se possa suspeitar,
<i>Though nothing sure, yet much unhappily.</i>	Embora incertos, graves infortúnios.

⁵³Hardin Hassan, no artigo "The Young, the beautiful, the harmless" analisa as liberdades editoriais (como a inclusão de *dramatis personnae* – originalmente introduzida por Rowe – e rubricas) e os comentários da cena da loucura feitos por Rowe, Malone, Pope, Theobald, Johnson, Warburton e Capell, no século XVIII. Segundo Hassan, tais interpolações tentam elucidar a insanidade de Ofélia e acabam motivando a simplificação de Ofélia no palco.

⁵⁴Cabe ressaltar que ainda que o meu estudo esteja seguindo o texto de *Hamlet* em língua inglesa do editor Harold Jenkins da editora The Arden Shakespeare, que registra como "gentleman" o interlocutor dessas falas, opto aqui, por uma questão de coerência na minha argumentação, por seguir o Folio, tal qual a tradutora Anna Amélia, que as atribui a Horácio. Os Folios de Rowe, Johnson e Malone registram Horácio como o interlocutor dessas falas, os Quartos de Pope, Theobald, Hanmer, Warburton e Capell as atribuem a um "gentleman" (JENKINS, 1997, p.347, ver também AASAND, 1998, p.233).

O motivo de Irving rejeitar as linhas acima pode ter sido, simplesmente, o de que estas prolongam uma peça longa e difícil de ser encenada na sua totalidade no palco. Parece-me, entretanto, que sem esta fala a cena da loucura torna-se mais claustrofóbica uma vez que, sem ela, não há referência a outros personagens da corte além dos personagens-chave, Gertrudes, Claudio e Laertes. Não haveria "testemunhas imparciais" como Horácio, que particularmente, traz a idéia de um julgamento neutro e justo, pois, parodiando as palavras de seu melhor amigo Hamlet, ele "não é escravo de paixões". A loucura, segundo Carol Thomas Neely, requer que *"onstage characters mediate this pregnant, mad discourse, showing us how to translate it"* [que os personagens no palco mediem o complexo discurso da loucura, nos mostrando como traduzi-lo] (NEELY, 1991, p.324). Perde-se, com os cortes acima, um excelente mediador da loucura de Ofélia – Horácio faz uma análise interessante do discurso e comportamento de Ofélia, "traduzindo-o" para Gertrudes e Cláudio e, analogamente, para a platéia. A loucura de Ofélia, sem a interpolação de Horácio, é mantida privada, misteriosa, irrompida no âmbito da família, domesticada.

Seguindo a lógica dos cortes anteriores, as palavras que Ofélia fala em sua loucura são rigorosamente revisadas. Cabe lembrar que grande parte da cena da loucura se refere às famosas baladas que Ofélia canta. Esses devaneios de uma mente doentia são diluídos e abrandados por Irving em canções cantadas por uma jovem que, perdendo seu pai e amado, perde, também, a cabeça.

Em 1820, John Bicknell documenta a opinião da época sobre as canções de Ofélia nesta cena:

So far as Ophelia's songs relate to her father's melancholy death, they are striking and emphatic, but when she adverts to her lover's inconstancy, how are we to reconcile even the knowledge of such ribaldry with Ophelia's loveliness and innocence? These snatches of loose verse should be expunged from the play; for it is better to court the censure of the few who would retain them at all hazards, than suffer the sweet Ophelia to sink in our estimation by adopting the usual low stanzas which stand in the many editions of our poet (apud YOUNG, 2002, p.281).

[Na medida que as canções de Ofélia se referem à melancolia da morte de seu pai, elas são impactantes e enfáticas, porém quando ela alude à inconstância de seu amado, como podemos nós conciliar a consciência de tal obscenidade com a delicadeza e inocência de Ofélia? Esses fragmentos de versos soltos deveriam ser riscados da peça; pois é melhor atrair a censura dos poucos que os reteriam a qualquer custo do que ver a doce Ofélia afundar na nossa estima, adotando as estrofes vulgares que continuam em muitas edições do nosso poeta.]

Em outras palavras, é compreensível que Ofélia enlouqueça por amor a seu pai, porém não é admissível que ela mencione a inconstância de Hamlet. Mais grave ainda seria aceitar as obscenidades dos "versos soltos". Como veremos abaixo, tais versos serão, com efeito, eliminados do roteiro cênico de Irving.

A balada de São Valentim é rearticulada da seguinte forma:

*Tomorrow is Saint Valentine's day,
All in the morning bedtime,
And I a maid at your window,
To be your Valentine.*

***Then up he rose, and donn'd his clo'es,
And dupp'd the chamber door,
Let in the maid that out a maid
Never departed more.***

"Amanhã é dia santo
Dia de São Valentim,
Na janela desde cedo
Tu vais esperar por mim,
Pra ser sua Valentina.
**Ele ergueu-se e se vestiu.
Abriu a porta do quarto
Deixou entrar a menina,
A donzela Valentina,
Que donzela não saiu."**

Permanecem, no texto de Irving, as quatro primeira linhas que não são comprometedoras, uma vez que tão-somente falam da esperança de que a cantora da balada venha a ser a "valentina" de seu amado. As quatro linhas eliminadas que seguem, no entanto, narram o destino de Valentina, uma jovem que perde sua condição de donzela ao se entregar ao seu amado.

A balada seguinte é eliminada na sua totalidade por Irving:

***By Gis and by Saint Charity,
Alack and fie for shame,
Young men will do't if they come to't***

**"Por Cristo e por Caridade,
Que tristeza e que vergonha!
Em tendo oportunidade**

*By Cock, they are to blame.
Quoth she, 'Before you tumbled me,
You promis'd me to wed.'
He answers,
'So would I a done, by yonder sun,
And thou hadst not come to my bed'*

Os rapazes farão isso;
E são culpados de tudo;
Pois antes eu ter caído,
Juraste ser meu marido.
Ele responde:
Eu teria casado, satisfeito
Se não tivesses tu vindo ao meu leito."

Como podemos ver, essa balada reforça a idéia da anterior, i.e., uma vez que uma jovem deixa de ter o seu recato "natural" e se entrega, sua honra é perdida e a possibilidade de casamento se esvanece. As baladas eliminadas são claras: nestes casos não se trata de insinuações ou ambigüidades, elas narram situações de forma explícita e direta. A idéia da desonra fortemente presente nas baladas é ainda reforçada pelo uso da expressão "*by Cock*", que, embora seja uma corruptela da expressão "*by God*", como Harold Jenkins sugere (JENKINS, 1997, p.350), certamente se refere ao órgão genital masculino, "*cock*".

Enfim, a pequena história que as baladas narram poderia fazer analogia com a suposta história de Hamlet e Ofélia, uma vez que este, de fato, a rejeita e a abandona. Ficaria, portanto, a sugestão que o motivo para o abandono de Hamlet é que Ofélia teria se entregado sexualmente a ele. Esta história é removida, pois ela não beneficia nem o Hamlet nem a Ofélia de Irving. Ambos os personagens ficam, com os cortes, isentos desta mácula e sua história de amor se esvanece de uma forma branda e artificial. O amor de Ofélia por Hamlet acaba igualando-se ao amor por seu pai e se torna, assim, assexuado.

É interessante observar que Irving também atenua a tradição do século XIX de atribuir a loucura de Ofélia à morte de Polônio. Não somente os cortes textuais possibilitam essa leitura, mas também a encenação simbólica do enterro de Polônio, prática popular introduzida pela atriz Miss Gover, em 1826 e tornada memorável por Harriet Smithson, na França. Smithson, que usava um xale negro sobre o vestido branco, jogava-o no chão e ajoelhava-se sobre ele, para simbolizar o enterro do pai. O "enterro de Polônio" se tornou, então, tão popular que algumas edições de *Hamlet*

incluíam rubricas para que as atrizes o encenassem à maneira de Smithson⁵⁵. Além disto, com a supressão dessas baladas, se isenta também Hamlet como causador da loucura de Ofélia. Esta segue, então, sem motivos definidos, patética, porém frágil e doce, reduzida a uma figura infantilizada, em direção ao seu trágico fim.

Finalmente, na **cena IV.vii**, Gertrudes, a única personagem feminina na peça, além de Ofélia, descreve a morte da heroína:

<i>There is a willow grows askant the brook That shows his hoary leaves in the glassy stream.</i>	Onde um salgueiro cresce sobre o arroyo, E espelha as flores cor de cinza na água;
<i>Therewith fantastic garlands did she make Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples,</i>	Ali, com suas líricas grinaldas De urtigas, margaridas e rainúnculos,
<i>That liberal shepherds give a grosser name, But our cold maids do dead men's fingers call them.</i>	E as longas flores de purpúrea cor A que os pastores dão um nome obsceno
<i>There on the pendent boughs her crownet weeds</i>	E as virgens chamam "dedos de defunto",
<i>Clamb'ring to hang, an envious sliver broke, When down her weedy trophies and herself Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,</i>	Subindo aos galhos para pendurar Essas coroas vegetais nos ramos, Pérfido, um galho se partiu de súbito,
<i>And mermaid-like awhile they bore her up, Which time she chanted snatches of old lauds,</i>	Fazendo-a despencar-se e às suas flores Dentro do riacho. Suas longas vestes
<i>As one incapable of her own distress, Or like a creature native and indued Unto that element. But long it could not be Till that her garments, heavy with their drink,</i>	Se abriram, flutuando sobre as águas; Como sereia assim ficou, cantando Velhas canções, apenas alguns segundos, Inconsciente da própria desventura,
<i>Pull'd the poor wretch from her melodious lay</i>	Ou como um ser nascido e acostumado

⁵⁵Não encontrei nenhuma menção sobre a encenação do "enterro de Polônio" nas rubricas do roteiro cênico de Irving. As descrições de Ellen Terry também não mencionam nada sobre a conhecida tradição.

To muddy death.

**Nesse elemento; mas durou bem pouco
Até que suas vestes encharcadas
A levassem, envolta em melodias,
A sufocar no lodo.**

Irving é inclemente: ele corta radicalmente um dos momentos mais poéticos da peça. As dez linhas (e mais algumas palavras) que ele rejeita ressaltam a potencialidade dramática da descrição da morte de Ofélia⁵⁶; Irving elimina⁵⁷ todas as conotações sexuais do seu texto. Ficamos sem saber, por exemplo, que nome obscuro os pastores dão para as "as longas flores de purpúrea cor" que, segundo Jenkins, pela descrição, podem ser "*testicle-like tubers*" [tubérculos no formato de testículos] (JENKINS, 1997, p.374), ou "*orchis mascula*" (JENKINS, 1997, p.545). Descobrimos que as frias virgens ("*cold maids*") denominam esta planta "dedos de defuntos"; eliminada, provavelmente, pelo formato fálico. Interessante observar a associação de "frias virgens" – que remetem ao corpo morto da virgem Ofélia que se afogou nas frias águas do córrego – com os "dedos de defuntos" ("defunto", apontando à morte e "dedos", à forma fálica). A morte e a sexualidade são unidas em poucas palavras. Outras palavras que carregam conotações sexuais e (ou) sensuais são "*her clothes spread wide*" ("suas vestes se abriram"); "*mermaid-like*" ("como uma sereia"); e "*Or like a creature native and indued / Unto that element.*" ("Ou como um ser nascido e acostumado nesse elemento")⁵⁸. Com relação a este último exemplo, o apelo visual é significativo: visualize-se uma bela virgem que sucumbe à cruel correnteza do riacho, cercada de flores belas, porém com nomes obscuros; uma sereia com as vestes abertas pela água, um ser acostumado à água.

⁵⁶A descrição da morte de Ofélia será retomada, com outro propósito, no próximo capítulo.

⁵⁷A descrição da morte de Ofélia no roteiro de Irving fica assim: *There is a willow grows askant a brook, / That shows his hoary leaves in the glassy stream; / There with fantastic garlands did she come / Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples; / There, on the pendent boughs her coronet weeds / Clambering to hang, an envious sliver broke; / When down her weedy trophies and herself / Fell in the weeping brook* (IV.i. p.67).

⁵⁸Para uma análise mais aprofundada desta passagem, ver Jenkins (1997, p.544-547).

Ora, a água é a história de Ofélia e é tudo que representa o feminino: as lágrimas, as secreções, o líquido amniótico, a fluidez. É, também, como Bachelard descreve, a "pátria das ninfas vivas e mortas" (BACHELARD, 2002, p.84), um elemento difuso, sensual, a mortalha que recebe Ofélia. A água é o elemento de Ofélia: sua origem e destino. Harold Jenkins comenta que as imagens usadas por Gertrudes são adequadas, pois, *"in the suggestion of chaste maids untouched by country grossness, with an image of sexuality giving way to one of death, the whole of Ophelia's story is epitomized"* [é na sugestão de castas donzelas intocadas pela indecência do campo (*"country matters"*), com a imagem da sexualidade sucumbindo à imagem da morte, que a história de Ofélia é epitomizada] (JENKINS, 1997, p.546). Essas imagens "obscenas" eram consideradas ofensivas e, portanto, censuradas e eliminadas da história de Ofélia no século XIX, da mesma forma que outras facetas de Ofélia, consideradas impróprias, são suprimidas ou bastante abrandadas no palco.

Mesmo em sua morte, nega-se a sexualidade de Ofélia e, ainda que o "grosseiro padre" afirme que a "morte foi suspeita", ele admite "virginais grinaldas" e "castas flores". Quando o corpo de Ofélia é deitado na terra, Laertes, seu irmão, assevera: "dessa carne bela e impoluta brotarão violetas"(V.i). Assim, Ofélia é enterrada pura, virginal e casta.

Intimamente ligada à natureza – à água e às flores – Ofélia corresponde a uma das imagens mais fortemente apropriadas e disseminadas pelo século XIX com relação à mulher: ela é "naturalmente" submissa, sensível, emotiva e dotada de beleza. Em relação dicotômica está Hamlet, identificado à cultura, ao *logos*, à intelectualidade, à razão.

Vemos, portanto, que os cortes feitos por Irving se concentram em dessexualizar Ofélia. De forma semelhante ao texto cênico, a época vitoriana testemunha a negação da sexualidade feminina em prol da figura do anjo do lar. De acordo com Françoise Basch,

Poets, moralists and philosophers embellished the domestic and family role of the woman with a universal and transcendental dimension. But the mutation

of the Eve myth into the Mary myth, of temptress into redeemer, implied a fundamental process of desexualisation of the woman, who was a bit deprived of her carnal attributes; the housewife became at once the pillar of the home and the priestess of a temple (BASCH, 1974, p.96).

[Poetas, moralistas e filósofos embelezavam o papel da mulher no lar e na família com uma dimensão universal e transcendental. Mas a mutação do mito da Eva para o mito de Maria, da tentadora para o de redentora, implicou um processo de dessexualização da mulher, que ficou meio privada dos seus atributos carnaís; a dona de casa se tornou a um tempo o pilar do lar e a profetisa de um templo.]

O texto da Ofélia de Irving ratifica a dicotomia de Eva e Maria disseminada pela sociedade da época e simplifica o papel da heroína. A Ofélia modificada perde o contorno trágico e ambivalente da Ofélia de Shakespeare⁵⁹ para ajustar-se aos moldes femininos da época. Resta saber até que ponto o texto mutilado interfere e restringe a interpretação de Ellen Terry como Ofélia no palco do Teatro Lyceum em Londres, em 1874.

2.3 QUE OFÉLIA ENCENOU ELLEN TERRY? "ENTRA OFÉLIA DISTRAÍDA"⁶⁰

*Pensamento e aflição, paixão, inferno,
Tudo ela muda em graça e em beleza*
(Laertes, sobre Ofélia. Hamlet)

⁵⁹A Ofélia criada por Shakespeare origina-se de dois textos: a história de Amleth the Dane narrada em latim por Saxo Grammaticus em *Historia danica*, originalmente publicado em Paris (1514), e mais tarde traduzida por Belleforest em *Histoires tragiques* (c. 1570). Em ambos os textos, Ofélia serve de isca para investigar Hamlet. A contribuição da "tradução" de Belleforest confere sensualidade à Ofélia insinuando uma relação sexual entre Amleth e a bela jovem. Shakespeare é também influenciado pela narrativa de Brutus e Lucrecia e conjugou os traços da jovem de Saxo com as características da casta Lucrecia que, estuprada, se suicida. A complexidade de Ofélia deriva-se destes protótipos amalgamados por Shakespeare. Para um maior aprofundamento, ver: Vest (1989, p.7-23) e Jenkins (1997, p.82-103).

⁶⁰Esta rubrica "inventada" por Nicholas Rowe não estava presente nem nos Quartos, nem no Fólho.



Figura 7 - George Frederic Watts. *Ophelia* c. 1864

(exposto na Watts Gallery, Londres)

Watts pintou Ellen Terry com 16 anos como Ofélia, em seu breve casamento com a atriz, antes mesmo dela iniciar sua carreira nos palcos.

Nesta seção pretendo discorrer sobre o papel de Ofélia na interpretação de Ellen Terry⁶¹ (1848-1928) no palco vitoriano. Ellen Terry tem uma presença física importante, presença esta que se torna ainda mais visível uma vez que a famosa atriz sabiamente escolhe a representação pictórica (*pictorial acting*) como método de interpretar uma personagem com sérios limites impostos pelos habituais cortes textuais de seu papel e também pela preferência do público com relação a Hamlet.

⁶¹Ellen Terry cresceu em um ambiente teatral – seus pais eram atores e ela, desde criança, dedicou a sua vida à profissão de atriz. Depois de um casamento desastroso com o pintor de *portraits* George Frederick Watts – que, inclusive, a pinta como Ofélia, aos dezesseis anos – ela mora com o arquiteto Edward William Goldwin até a morte dele, em 1886. Terry tem dois filhos de Goldwin, Edith Craig e Edward Gordon Craig, que se torna ator e um brilhante diretor de teatro. A atriz, apesar de sua vida pouco convencional, se torna célebre e é a primeira atriz inglesa a ganhar o título de "Dame" após se casar novamente, em 1925. Para um aprofundamento sobre a vida de Ellen Terry ver sua autobiografia, *The story of my life* (TERRY, 1982) e a biografia *Ellen Terry: a player in her time* (AUERBACH, 1987).

Num primeiro momento, procuro definir o que é a encenação pictórica, um método de representação em voga nos séculos XVIII e XIX, e sugerir que esta representação ajudou a coroar a já ubíqua imagem de Ofélia nas artes visuais. Minha intenção é mostrar, novamente, como as artes se influenciam mutuamente na concepção cênica de Ofélia; neste caso, mais especificamente, as artes teatral e a pictórica.

A encenação pictórica é uma forma de interpretação cênica tradicionalmente associada ao gênero trágico que faz uso de gestos, *poses plastiques*⁶² (poses plásticas) e expressões faciais já codificadas. Interpretar, neste caso, significa

⁶²As *poses plastiques* eram poses estatuárias codificadas que, segundo Trussler "[were] typical of an age when 'art' was one of the few permissible excuses for the public display of nudity – or more often ... 'a dress fitting the person nearly as closely to the skin itself.' [eram típicas de um período quando a 'arte' era uma das poucas desculpas permitidas para o display público da nudez – ou, com mais frequência ... 'um vestido que cabia na pessoa como se fosse a própria pele]. No entanto, muitas *poses plastiques* atingiram respeitabilidade, ainda que satisfizessem a sede voyeurística da classe média (TRUSSLER, 1994, p.201).

combinar o código visual (a kinésica⁶³) e o texto. Os gestos feitos com as mãos ou com os dedos podiam variar dos mais óbvios até os mais complexos para expressar sentimentos de dor, de ciúmes, de remorso, de culpa e raiva etc. O ator falava não somente com suas palavras, mas com seus gestos.

Michael Booth (BOOTH, 1988, p.78) nos conta que o estudo de pinturas e estátuas clássicas era uma tarefa recomendada ao ator desde o final do século XVIII. Roger Pickering, autor de um livro sobre a representação da tragédia, sugere para aqueles que tentam o sucesso no palco "o estudo das melhores pinturas, estátuas e gravuras" (apud BOOTH, 1988, p.79), bem como o uso corporal para expressar "as várias paixões com maestria e de forma grandiosa" (BOOTH, 1988, p.80). É desta noção que surgem os famosos *tableaux vivants* (quadros vivos) que são a representação de um ator posando como se fosse um quadro. Os *tableaux vivants* são recursos cênicos muito apreciados ao longo do século XIX, sendo ainda utilizados em musicais no teatro e cinema do século XX (BOOTH, 1988, p.80).

⁶³De acordo com Pavis, kinésica é a "ciência da comunicação pelo gesto e pela expressão facial." Segundo Pavis, a expressão corporal "obedece a um sistema codificado aprendido pelo indivíduo e que varia de acordo com as culturas." Como enfatiza Pavis, o olhar e o ângulo de visão do ator e do espectador é imprescindível para a apreciação da kinésica. Justifico, dessa forma, a minha incursão pelo mundo do palco na seção anterior e a ênfase que quis dar para a iluminação e a nova arquitetura cênica. Sem termos esses elementos em mente, não conseguimos ter a real dimensão do impacto kinésico de Ellen Terry.

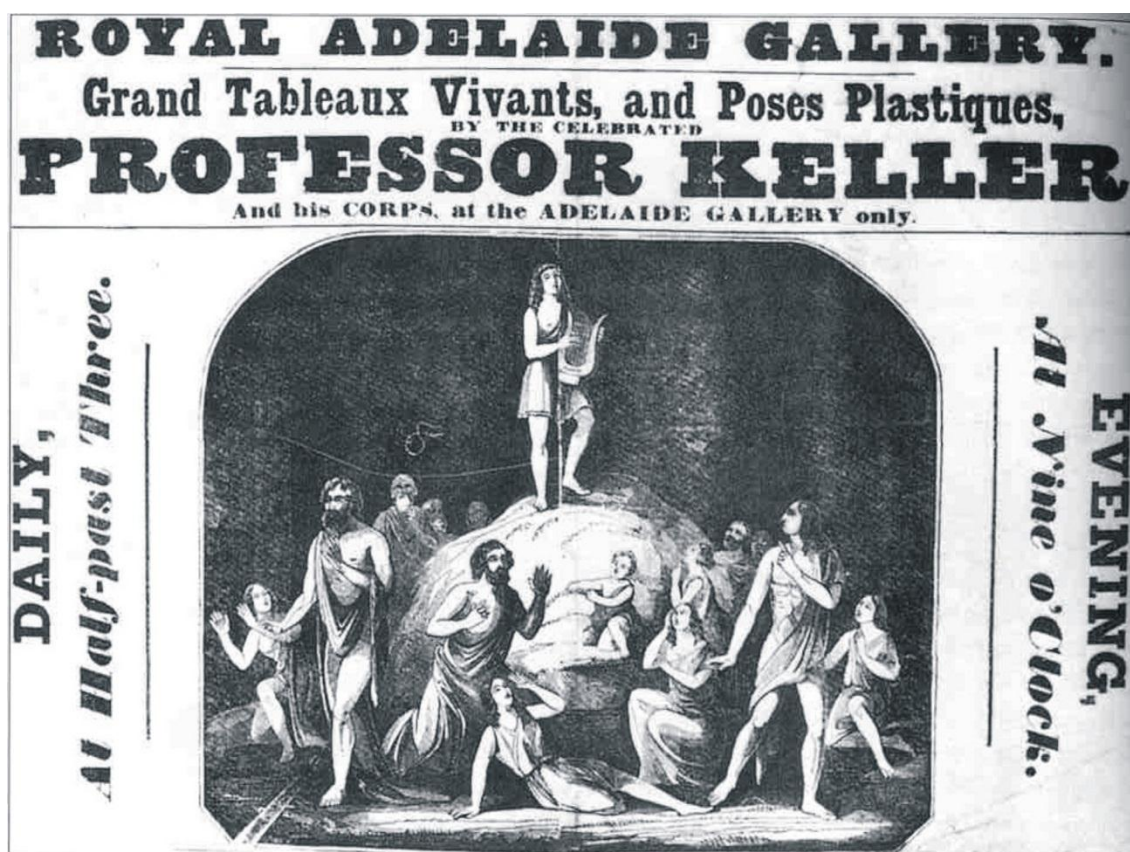


Figura 8 - Ilustração de um dos populares *tableaux vivants* e *poses plastiques* do Professor Keller apresentados em 1845 na Adelaide Gallery

Cabe ressaltar que não apenas o ator era considerado de um ponto de vista pictórico, mas que as próprias produções de teatro se tornaram crescentemente mais "visuais", incluindo como cenografia painéis belissimamente pintados. O século XIX, de uma maneira geral, prioriza o aspecto espetacular das montagens em detrimento do texto encenado. Os cenários são monumentais e em muitas produções há o emprego de efeitos especiais e a inclusão de números de música e de dança.

Com efeito, como afirmam Booth (1988) e Young (2002), o homem do século XIX foi bombardeado por estímulos visuais. O caleidoscópio, o panorama, o diorama⁶⁴, o cosmorama, as lanternas, as luzes dirigidas, as fotografias, os cartazes,

⁶⁴Os dioramas eram compostos por duas telas pintadas, uma atrás da outra, que se moviam como painéis rolantes. Alguns cortes no painel da frente davam a impressão tridimensional de uma cena que se move (TRUSSLER, 1994, p.243). Os populares panoramas e dioramas antecipam a tecnologia da imagem que se move do cinema (ver figura 6).

os jornais, as revistas, os livros e os periódicos ilustrados mostram como a cultura do século XIX está permeada de apelos visuais.

Como já mencionado anteriormente, os avanços na iluminação permitiram que o ator ganhasse mais mobilidade e visibilidade e que a cena se tornasse mais realista. Booth observa que:

To look at the stage as if it were a painting was an automatic response in Victorian audiences, and to make the stage look as much like a painting as possible was equally a habit among managers and technical staff. This development was part of the principle of aesthetic beauty so significant in the nineteenth century, and also a consequence of the doctrine of illustration (BOOTH, 1988, p.82).

[Olhar para o palco como se fosse uma pintura era uma resposta automática para as platéias vitorianas, e fazer com que o palco parecesse o mais possível com uma pintura era, igualmente, um hábito entre os diretores e a equipe técnica. Este desenvolvimento era parte de um princípio estético de beleza muito significativo no século XIX, bem como consequência da doutrina da ilustração]

Naturalmente, esse estilo grandioso de produção requeria uma representação cênica particular: "se o palco era um quadro, o ator também tinha que ser um quadro" (BOOTH, 1988, p.82).

Entre muitos adeptos deste tipo de representação cênica está Ellen Terry, descrita pelo pintor Graham Robertson como "a atriz do pintor por excelência". Segundo Robertson, "o seu charme capturava todos, principalmente aqueles que gostavam de pinturas" (apud BOOTH, 1988, p.83).

Cabe ressaltar que o charme de Ellen Terry, a despeito do que possam fazer crer os elogios, não se deve simplesmente a algo inato, mas é fruto de sua incansável dedicação, de seu estudo sobre a presença do ator no palco e de seu conhecimento pictórico. A atriz, inclusive, auxilia o produtor Henry Irving, que, aparentemente, não tinha muito conhecimento na área. Ademais, suas poses "plásticas" em cena devem ter inclusive inspirado vários pintores a retratar Ofélia. Pelo menos é isso que indica a produção pictórica de Ofélia exposta na Royal Academy: *"during the 1880s, the heyday of actress Ellen Terry's performing the role of Ophelia at the Lyceum Theatre, more images of Ophelia were exhibited at the Royal Academy than*

any other decade." [durante a década de 1880, a época gloriosa da performance de Ellen Terry como Ofélia no Teatro Lyceum, mais imagens de Ofélia foram exibidas na Royal Academy do que qualquer outra década] (RHODES, 1999, p.14).

De qualquer maneira, os comentários sobre a atriz Ellen Terry são unânimes em descrevê-la como uma *imagem* quase mítica, uma espécie de Greta Garbo do palco do século XIX; escritores como George Bernard Shaw e Oscar Wilde não lhe poupam elogios. Após vê-la atuando, Oscar Wilde lhe dedica os seguintes versos: "*O Hair of Gold! O Crimson Lips! O Face / Made for the living and the love of Man!*" [Ó cabelo de ouro! Ó lábios rubros! Ó feição/ Feita para os vivos e para o amor do homem!] (apud BOOTH, 1988, p.84). Shaw, igualmente fascinado por Terry, escreve: "*Ellen Terry is the most beautiful name in the world; it rings like a chime through the last quarter of the nineteenth century*" [Ellen Terry é o nome mais lindo do mundo; soa como um sino através do último quarto do século XIX] (<http://www.lib.rochester.edu/camelot/terry.html> e <http://www.britannica.com/shakespeare/article-9071799>. Acesso em: 23 jan. 2006).

Juntando-se às vozes entusiasmadas de Shaw e Wilde, os críticos e comentadores de teatro da época⁶⁵, especialmente Clement Scott e Booth, ajudam a reforçar o mito de beleza poética associada à atriz Ellen Terry. Segundo Booth, Terry possuía uma presença poética que refletia o ideal estético da mulher na época vitoriana:

representing not so much the domestic or chastely maidenish side of that ideal common in fiction and drama as a more physical temptress, whose sexuality was made more acceptable and to an extent distanced by the poetic imagery and pictorial art (BOOTH, 1988, p.84).

[representando não tanto o lado da donzela casta e doméstica do ideal comum à ficção e ao drama, mas mais como uma tentadora cuja sexualidade tornou-se mais aceitável e, até certo ponto, distanciada pela imagem poética e a arte pictórica]

⁶⁵Historiadores de teatro dos séculos XX e XXI são unânimes em declarar que Terry foi a dama do teatro vitoriano. (ver Kerry Powell, Trussler, Nina Auerbach e outros). A impressionante produção acadêmica sobre Ellen Terry também confirma este fenômeno.

Ao lançar mão de uma interpretação que combina a sua impressionante aparência física, expressão corporal, gestualidade, movimento e voz, Terry incorpora as características acima descritas por Booth: ela é ao mesmo tempo sedutora e inocente, uma das principais ambigüidades das Ofélias que encontramos na pintura pré-rafaelita bem como na Ofélia do texto de Shakespeare⁶⁶.

A consciência que Ellen Terry exhibe em relação à interpretação de Ofélia revela a sua compreensão sobre o lugar delicado que a atriz ocupa na sociedade vitoriana. Ser ator e principalmente atriz era uma atividade mal-vista, geralmente associada à libertinagem e à prostituição. As atrizes 'inferiores' buscam trabalho em companhias de teatro em Bristol, Bath, Edinburgo, ou mesmo com trupes de atores viajantes. Outra opção era a de trabalhar nos chamados "*penny theatres*" [teatros de centavos] ou em "*fairground booths*" [espetáculos teatrais em feiras ao ar livre]. A explicação, conforme Jan McDonald, é que "*the art of the actress was in every way contrary to the notion of ideal Victorian womanhood*" [a arte das atrizes era totalmente contrária à noção da feminilidade vitoriana"]. (McDONALD, 1988, p.234-49). O ideal

⁶⁶Shakespeare, com espetacular faro cênico, certamente se deu conta da potencialidade iconográfica de Ofélia não somente na sua cena apoteótica, a cena da loucura, mas também na bela descrição que Gertrudes faz da morte da heroína. Polônio, pai de Ofélia, e Cláudio mostram-se especialmente hábeis em explorar estas possibilidades que Ofélia oferece. Por exemplo, na cena III.i., Polônio e Claudio decidem descobrir o motivo da melancolia de Hamlet por intermédio de Ofélia. Pedindo que ela encontre o príncipe depressivo, Polônio diz: *Read on this book, / That show of such an exercise may colour / Your loneliness*. (Lê este livro; / Esta é a ocupação que justifica / o vosso isolamento) (III.i.). Como Bridget Geller Lyons observa, Polônio dá as deusas à Ofélia e a dirige em seus gestos, deliberadamente transformando-a em uma *imagem* que ele acredita que possa enganar Hamlet. Contudo, Polônio não diz que texto Ofélia deve usar, "*she is supposed to communicate an impression by her visual appearance alone*" [ela deve comunicar a mensagem apenas com sua aparência visual] (LYONS, 1977, p.60). Fica claro, pelas palavras de Hamlet ao ver Ofélia, que a imagem é religiosa. Hamlet exclama: "*Nymph, in thy orisons / Be my sins remembered*" (Ninfa, em tuas preces, / Recorda os meus pecados) (III.i. 91-92). Muitos relatos e pinturas das produções vitorianas mostram Ofélia ajoelhada num oratório. Pelo texto, temos a impressão que somente esta imagem seria suficiente para convencer Hamlet, inicialmente, da piedade e religiosidade de Ofélia. Hamlet, entretanto, logo descobre a dificuldade de "ler" Ofélia quando percebe que ela faz parte de uma armadilha preparada para ele. Este exemplo é representativo da dificuldade de interpretar as mensagens que Ofélia transmite. Mesmo quando ela aparenta representar tudo o que há de mais puro e inocente na peça, ela acaba por suscitar justamente o oposto em Hamlet, que a agride com uma linguagem extremamente cruel.

feminino na época vitoriana era a mulher doméstica, tímida e introvertida, disponível apenas para suas famílias⁶⁷. As atrizes que deliberadamente 'flertavam' com o público, exibindo-se no palco, não se encaixavam nos rigorosos critérios dos moldes femininos vitorianos. Porém, as atrizes de renome, como Ellen Terry, associavam-se a um ator respeitado como Henry Irving e sempre eram vistas na presença de um acompanhante protetor (um *chaperon*). Mesmo com esses cuidados, era praticamente impossível remover a natureza provocativa e sedutora de belas mulheres no palco. Os críticos e comentadores de teatro, como mostrarei abaixo, parecem deleitar-se com a oportunidade de ver atrizes vestirem trajes que seriam, fora do palco, considerados indecorosos. Como resultado desta dificuldade, muitas atrizes evitavam encenar certos papéis como, por exemplo, o popular papel da mulher desonrada ("*the fallen woman*") nos melodramas⁶⁸ vitorianos.

O sucesso estrondoso de Terry a elevou, de certa forma, para *além* do status fragilizado que gozavam as atrizes de então. A figura de Terry é mitificada e deste modo ela se torna um ser à parte, diferente das outras atrizes. De fato, os adjetivos usados para qualificar Terry a situam "fora" ou "além" da esfera do humano. Para Clement Scott ela é "ideal", "mística" e "medieval"; Oscar Wilde a chama de "um lírio pálido e frágil", e Shaw Desmond diz que há uma "essência espiritual" em Terry que "emana de uma certa fonte interior" (apud POWELL, 1997, p.54).

Clement Scott, crítico de teatro que escrevia para o jornal inglês The Daily Telegraph, elogia a atriz com as seguintes palavras: "*a better Ophelia it would be difficult to find, if Ophelia is to be played as Shakespeare wrote and imagined the*

⁶⁷Ou seja, verdadeiras "anjos do lar", como Virginia Woolf as chama (WOOLF, 1993, p.59).

⁶⁸O primeiro melodrama na história do teatro inglês foi *A tale of mystery* (1802) de Thomas Holcroft, que se auto-denominava "Melo-Drame" (TAYLOR, 1989, p.138).

character" [uma Ofélia melhor seria difícil de encontrar, caso Ofélia seja encenada como Shakespeare a escreveu e imaginou.] (apud FOULKES, 1986, p.77).⁶⁹

Terry, de fato, se preocupa muito com o aspecto visual de sua performance e seu empenho é recompensado, uma vez que é justamente o aspecto visual da atriz que impressiona os críticos teatrais: "*[u]ndoubtedly Ellen Terry's appeal's as an actress lay more in the visual than in the verbal or psychological realisation of her characters*" [sem dúvida nenhuma, o apelo de Ellen Terry está mais no lado visual do que na realização verbal ou psicológica de seus personagens] (FOULKES, 1986, p.75). Os críticos e comentadores de teatro da época mostram-se especialmente impressionados pela encenação física de Ofélia da bela Ellen Terry. O vestido que ela usa na cena da loucura (ver figura 11) é uma espécie de forro ajustado ao corpo. Scott refere-se ao vestido como "um vestido branco colado ao corpo" (apud FOULKES, 1986, p.1883).

O comentário de Scott quanto ao vestido de Terry é relevante, pois, de fato, o figurino exerce um papel vital no palco. O figurino transmite mensagens iconográficas para os espectadores, é a "segunda pele do ator", e, como diz Pavis, ele "põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade" e "emit[e] signos por um bom tempo" (PAVIS, 1999, p.168). Para uma personagem como Ofélia, cuja presença no palco é, na maior parte das vezes, mais importante do que suas palavras, o figurino pode influenciar consideravelmente a percepção da platéia com relação à personagem.

Ellen Terry não somente tinha consciência da importância do figurino, mas também se preparava longamente para a concepção da personagem. Para ela, "a escolha das cores, roupas e iluminação deve ser *exercitada*" (TERRY, 1982, p.89). Terry, portanto, planeja com esmero o seu figurino, uma preocupação legítima para uma atriz consciente das limitações impostas pelo seu papel.

⁶⁹O comentário de Scott é irônico, pois a Ofélia que Terry interpretou não é uma Ofélia do *Hamlet* shakespeariano; é uma Ofélia vitoriana, reescrita por Henry Irving e concebida no palco pela atriz.

Para evitar ajustes de última hora, Terry encomenda seus vestidos antecipadamente, sem porém consultar Henry Irving, que contracenava com ela no papel de Hamlet, além de ser o "actor-manager" do teatro Lyceum em Londres. Ellen Terry havia encomendado três vestidos: um rosa, outro âmbar dourado e o terceiro preto, para as cenas iniciais, a do convento (III.i) e a da cena da loucura (IV.v.), respectivamente. Seus motivos fazem sentido, pois seu objetivo é o de criar uma impressão adequada e usar diferentes cores para espelhar o desenvolvimento da personagem. O diálogo reproduzido por ela em sua autobiografia revela seu conhecimento histórico e percepção cênica que a levaram a tais escolhas de figurino:

*'In the first scene I wear a **pinkish** dress. It's all rose-coloured with her. Her father and brother love her. The Prince loves her – and so she wears pink in the nunnery scene I have a **pale, gold, amber dress** ... it will tone down the colour of my hair. In the last scene I wear a **transparent, black dress.**'*

Henry did not wag an eyelid.

'I see. In mourning for her father'

'No, not exactly that. I think red was the mourning colour of the period. But black seems to me right – like the character, like the situation (TERRY, 1982, p.156-7, grifo meu).

[“Na primeira cena, uso um vestido **rosado**. Tudo é rosa para ela. Seu pai e irmão a amam. O príncipe a ama – então ela usa **rosa**. (...) na cena do convento, uso um vestido **dourado pálido, âmbar** ... esta cor não fará contraste com o tom do meu cabelo. Na última cena, eu uso um **vestido preto transparente**.”

Henry [Irving] nem piscou.

“Entendo. Como demonstração de luto por seu pai.”

“Não, não é isto exatamente. Acho que o vermelho era a cor de luto no período. Porém o preto me parece adequado – como a personagem, como a situação.”]

A reação da produção à idéia de Terry de usar o preto na cena da loucura é de oposição, ainda que silenciosa. Walter Lacy, o assistente de Irving nesta e em outras produções, tem uma conversa significativa com Terry que ela depois reproduz:

"They [Ophelias] generally wear white, don't they?"

"I believe so," I answered, "but black is more interesting."

"I should have thought you would look much better in white."

"Oh, no!" I said.

And then they dropped the subject for that day. It was clever of him!

The next day Lacy came up to me:

"You didn't really mean that you are going to wear black in the mad scene?"

"Yes, I did. Why not?"

"Why not! My God! Madam, there must be only one black figure in this play, and that's Hamlet!" (TERRY, 1982, p.157, grifo meu)

["Elas {as Ofélias} geralmente usam branco, não?"

"Acredito que sim," respondi, "mas o preto é mais interessante."

"Penso que o branco ficaria bem melhor em você."

"Ah, não!" exclamei.

E então eles deixaram o assunto de lado naquele dia. Foi muito inteligente da parte dele! No dia seguinte, Lacy veio falar comigo e disse:

"Na verdade, você não falou a sério que vai usar preto na cena da loucura?"

"Falei sim. Por que não?"

"Por que não? Por Deus! Senhora, deve haver somente um personagem de preto nesta peça, e este personagem é Hamlet!"]

Fica a suspeita de que Irving não tenha aprovado a sugestão de Terry e que Lacy tenha sido apenas o seu porta-voz. Para um ator vaidoso como Irving a mera sugestão de dividir a atenção do público com uma Ofélia de contornos mais trágicos e vestida de negro não era bem recebida.

A contenda em torno da cor do vestido de Ofélia é importante porque traz à luz a questão do protagonista trágico: preto é a cor de Hamlet, a cor de seu luto pela morte do pai e para Irving e a maioria dos produtores teatrais do século XIX e mesmo XX, esta cor precisa ser exclusiva do herói. Cabe lembrar também que, ao usar a cor preta, Ofélia poderia estar apontando ao seu próprio luto, i.e., o luto da perda de seu pai Polônio, assassinado por Hamlet. Esta faceta "negra" de Hamlet era um dos aspectos que certamente Irving não gostaria de enfatizar em sua produção.

Além da cor negra, Terry também havia pensado em usar um tecido transparente. Esta associação da cor negra e da transparência do tecido foi também descartada pela produção e pelo próprio Irving porque tal combinação ousada e sedutora desviaria a atenção da platéia para o corpo feminino, na época objeto de interdição. Com certeza esta Ofélia sonhada por Terry "roubaria" a cena e talvez a peça de Irving ao desafiar a tradição do favoritismo de Hamlet no palco e ao desafiar os rígidos padrões de moral vitorianos.

O desejo audacioso de Ellen Terry de usar a cor preta para representar a cena da loucura, uma quebra na tradição teatral relacionada à Ofélia, surpreendentemente ficou restrito ao mundo do teatro. Nas artes visuais Ofélia é quase sempre retratada vestida de branco, a cor preferida de então para representar a mulher por simbolizar a pureza e a virtude. Elaine Showalter também ressalta a importância do branco na perpetuação do mito de Ofélia para os poetas simbolistas franceses:

For the French poets, such as Rimbaud, Hugo, Musset, Mallarmé and Laforgue, whiteness was part of Ophelia's essential feminine symbolism; they call her 'blanche Ophélia' and compare her to a lily, a cloud or snow. Yet her whiteness also made her a transparency, an absence that took on the colours of Hamlet's moods, and that, for the symbolists like Mallarmé, made her a blank page to be written over or on by the male imagination) (SHOWALTER, 1991, p.89).

[Para os poetas franceses, tais como Rimbaud, Hugo, Musset, Mallarmé e Laforgue, o branco era parte do simbolismo feminino essencial de Ofélia; eles a chamam de 'blanche Ophélia' e a comparam a um lírio, uma nuvem ou à neve⁷⁰. Mas o branco também a torna transparente, uma ausência que absorve as cores dos humores de Hamlet, e que, para os simbolistas como Mallarmé, a tornam uma página branca para ser re-escrita pela imaginação masculina.]

As palavras de Showalter são bem pertinentes – realmente, o branco enfatizava a ausência e a transparência de Ofélia no palco. Os poetas franceses mencionados por Showalter podem ter assistido à impactante produção de *Hamlet* em Paris com a atriz Harriet Smithson que usou um vestido branco, como comprovam os vários registros visuais da encenação da atriz.

Ao mesmo tempo, como iremos ver, o branco⁷¹ será associado à representação da loucura de Ofélia. O branco do vestido de Ofélia na cena mais impactante de suas

⁷⁰É interessante sublinhar que há um diálogo dos poetas franceses com os escritores ingleses em relação a Ofélia que ganha um status mais importante na poesia francesa do que na inglesa (sobre a importância de Ofélia na França, ver o excelente estudo de James Vest (1989). Alguns desses ecos podem ser vistos na terminologia empregada para descrever Ofélia: Oscar Wilde a compara a um lírio, Jameson a compara a uma nuvem e a um floco de neve (ver o capítulo 1).

⁷¹Este mesmo branco pode emitir uma outra mensagem iconográfica para Ofélia, uma que é complementar à sedutora idéia da pureza uma vez que ele também lembra os *robes en chemise*

poucas cenas reflete a maneira pela qual a personagem foi tradicionalmente representada: uma jovem donzela frágil, vulnerável e pateticamente insana, "esbranquiçada".

O fato de Terry querer alterar este aspecto tradicional de seu papel pode ter sido interpretado como um desafio à representação tradicional de Ofélia. Ao vestir preto na cena da loucura, Ellen Terry estaria questionando a imagem infantil, delicada e indefesa de Ofélia e, ao mesmo tempo, e talvez mais grave, ensejando comparações de semelhança entre a situação de Ofélia e Hamlet.

Ellen Terry curva-se aos desejos do produtor e diretor de *Hamlet* Henry Irving e rende-se à cor branca, sem oferecer resistências. O branco é, afinal, tão bem aceito como o que se espera e se associa à Ofélia, que Terry posteriormente escolhe posar com o figurino branco da produção teatral para sua *carte de visite*⁷² (ver figura 11).

Apesar de Terry ter sido persuadida a usar branco, cor tradicionalmente associada a Ofélia, a sagacidade da atriz não passou despercebida de Irving. Terry escreve, *"the incident, whether Henry was right or not, led me to see that, although I knew more of art and archaeology in dress than he did, he had a finer sense of what was right for the scene. After this he always consulted me about the costumes"* [o incidente, quer Henry esteja certo ou não, levou-me a perceber que, apesar de conhecer mais sobre a arte e a arqueologia do vestuário que ele, [Irving], tinha um sentido mais apurado do que era adequado para a cena. Depois disso ele sempre

(YOUNG, 2002, p.283), camisolas brancas e sofisticadas de cambraia ou musselina, levemente transparentes, que viraram moda após a Revolução Francesa. Os *robes en chemise* tinham um decote profundo na altura do busto e alguns não tinham mangas. Devido à transparência e leveza do tecido, falava-se que eles tinham uma *nudité gauzeuse* (nudez gasosa) que deveria ser extremamente sensual. Como veremos, muitos pintores representarão Ofélia exatamente com este tipo de vestido na cena da loucura. O modo como Terry descreve seu vestido nos leva a pensar que ele lembrava o *robe en chemise*.

⁷²As *cartes de visites* (CdV) eram um tipo de fotografia popular na Europa a partir de 1854. As *cartes de visites* geralmente mediam 63 X 102 mm., o tamanho padrão de um cartão comercial. Elas inicialmente eram usadas como cartões comerciais, especialmente por atores, mas passaram a ser usadas pela população em geral, usadas como fotos pessoais (*keepsake portraits*, de acordo com RHODES, 1999, p.115) e ofertadas à família e amigos como "*souvenirs*" (YOUNG, 2002, p.372).

me consultava sobre os vestuários.] (TERRY, 1982, p.157). Ellen Terry evita entrar em confronto com Henry Irving desculpando-o com o argumento de que ele sabia o que era "adequado para a cena"⁷³.

A história das produções teatrais do século XIX nos palcos indica que, apesar de haver concebido esta original Ofélia vestida de negro, infelizmente não coube a Terry aparecer assim no palco; anos mais tarde é Helena Modjeska⁷⁴ (1840-1909), uma atriz polonesa que excursionava pela Europa e pela América, que finalmente romperá a tradição das Ofélias brancas e virginais e se vestirá, como queria Terry, de negro.

No entanto, é a loucura poética encenada por Terry que espelha o sentimento da época. Se a cena da loucura de Ofélia, como sugere *The graphic gallery of Shakespeare's heroines* (1888) já era considerada como uma "*of the most famous in literature*" [das mais famosas da literatura], a encenação de Terry parece ter sido memorável – "*in the hands of Miss Ellen Terry it is one of the most moving and withal the most beautiful, in acting*" [nas mãos de Miss Ellen Terry, ela se torna uma das cenas teatrais mais tocantes e a mais bonita] (apud RHODES, 1999, p.133).

2.3.1 A Cena do Convento

Hamlet: *Onde está teu pai?*

Ofélia: *Em casa, meu senhor?*

⁷³Nina Auerbach (1987, p.213-214) observa que o roteiro teatral de *Hamlet* que Terry estudava continha anotações detalhadas, principalmente nas falas de Hamlet. Auerbach sugere que Terry deveria secretamente alimentar a fantasia feminina de articular poder e autoridade no palco interpretando Hamlet, cultuado como um dos maiores personagens shakespearianos. Não foram poucas as atrizes que incorporam a persona masculina de Hamlet: Sarah Bernhardt foi certamente a mais polêmica mas há outras como Mrs Bandmann-Palmer, Sophie Mills, Clare Howard, Julia Seaman, Florrie Groves e Sybil Ward (POWELL, 1997, p.52).

⁷⁴Ao longo deste estudo descobri que a atriz polonesa interpretou uma Ofélia que fez grande sucesso vestindo preto e portando flores na cena de loucura. Apresentou-se em Londres e nos Estados Unidos em 1889 (HARTNOL, 1998, p.169).

A cena do convento (III.i) é uma das poucas cenas onde Ofélia é o centro das atenções – é uma cena de tensão, na qual Hamlet a ataca severamente com palavras que questionam a fidelidade e integridade de Ofélia. Na realidade, Ofélia havia sido enviada como "isca" para que Polônio e o Rei pudessem espionar Hamlet, numa tentativa de descobrir a causa da suposta loucura do Príncipe. Ofélia funciona, então, como uma 'peça-chave', mas acaba sendo o bode expiatório dos ressentimentos de Hamlet⁷⁵. É nesta cena que Ofélia descobre que Hamlet não a ama e que ele atribui a beleza de Ofélia à sua suposta libertinagem ("...é mais fácil ao poder da beleza transformar a virtude em libertinagem do que a força da honestidade moldar a beleza à sua feição", (III.i). Ofélia é, tal qual Gertrudes, a mãe de Hamlet, reduzida a tudo que é frágil ("Fragilidade, teu nome é mulher" I.ii) e Hamlet, cruelmente, a manda entrar para um convento, o equivalente a mandá-la para um prostíbulo, como mencionado no primeiro capítulo.

No entanto, nem todas as produções adotam o conflito como tônica nessa cena. E Henry Irving parece responder ao tratamento crítico que Ofélia recebe desde o século XVIII: ora Ofélia é vista como vilã, ora como vítima. De acordo com Irene

⁷⁵A iconografia irá explorar o aspecto religioso de Ofélia, aquela que morre para expurgar os pecados dos outros. Desse prisma, Ofélia, em sua pureza, adquire feições sagradas. Esta imagem é expressa por Hamlet na primeira vez que ele avista Ofélia na peça: "Ninfa, em tuas preces, / Recorda os meus pecados" (III.i). Ofélia incorpora o arquétipo da vítima sacrificial com sua "coroa de urtigas" (IV.vii) que pode ser associada à coroa de espinhos messiânica. Muitos pintores exploraram a potencialidade redentora de Ofélia associando-a à figura pré-adolescente da heroína com uma aparência pura e virginal. Este aspecto será desenvolvido no próximo capítulo. Para um maior aprofundamento sobre a função da vítima sacrificial na tragédia, ver Girard (1990). Sobre a associação do feminino e do sagrado, ver Kristeva (2001).

Dash (1977, p.140), Henry Irving escolhe enfatizar a inocência de Ofélia e pede para Ellen Terry interpretá-la como se ela não tivesse consciência de que Polônio e o Rei estivessem escondidos e espionando Hamlet. Irving decide que Ofélia "não ouviu nada" (apud DASH, 1977, p.141). Naturalmente, esta opção elimina o peso da escolha moral que a Ofélia shakespeariana enfrenta ao ser leal ao pai e desleal a Hamlet. A Ofélia de Terry é, portanto, destituída de sua complexidade.

Terry escolhe a cor âmbar dourada para esta cena, uma cor que não contrasta com o tom louro dourado de seu cabelo. Iconograficamente, ela opta por uma Ofélia monocromática, vestido e cabelo de um mesmo tom "apagado", a cor reforçando o apagamento de uma Ofélia conflituosa na leitura de Henry Irving. O vestido de Terry é também bordado de pérolas e, seguindo a tradição desta cena em outras produções, a atriz carrega um livro de orações (ver figuras 5 e 10) e usa um colar com uma grande cruz pendente (DASH, 1977, p.141). Além de lhe conferir um aspecto religioso, "santificado" pelo halo âmbar dourado de seu vestido, o figurino de Terry "apaga" a idéia da vulnerabilidade moral que Hamlet lhe expõe nesta cena. Este é um exemplo que ilustra bem como o aspecto visual pode emitir mensagens diferentes daquelas contidas no texto. Se as palavras cruéis de Hamlet fragilizam Ofélia, esta é inocentada por sua encenação e figurino.

Observe-se, na foto a seguir, que a postura de Terry como Ofélia mostra o seu corpo numa posição de submissão, seus olhos deliberadamente evitam a câmera e se dirigem ao céu, como que numa prece, seus braços recolhidos junto ao peito demonstram um apelo mudo e poético. Essa foto de Terry cristaliza aspectos que viraram uma espécie de "marca registrada" na representação cênica de Ofélia no palco vitoriano: a vulnerabilidade, a piedade e a beleza.



Figura 9 - Ellen Terry como Ofélia na cena do convento



Figura 10 - Detalhe do figurino de Ellen Terry na cena do convento

Outro aspecto que Irving decide valorizar na cena do convento é a relação romântica entre Hamlet e Ofélia. Sabemos, por suas palavras, que Hamlet chega à Ofélia *"as a lover whose hitherto untamable passion had wilted before the fiercer tumult which overwhelmed his soul. His awful destiny precluded him from the sweet and unnatural pleasures he had once enjoyed"* [como um amante cuja paixão, até aqui descontrolada, tinha amornado ante um tumulto mais grave que tomou conta de sua alma. Seu destino terrível o impedia de viver os doces prazeres que um dia ele tinha usufruído] (IRVING apud YOUNG, 2002, p.287). Henry Irving transforma seu Hamlet em um poeta romântico na cena do convento: Hamlet é um homem profundamente apaixonado que tenta controlar sua paixão. Em sua autobiografia, Terry confirma a interpretação passional de Irving na cena do convento: *"[s]ome said: 'Oh, Irving only makes 'Hamlet' a love poem!' They said that, I suppose, because in the nunnery scene with Ophelia he was the lover above the prince and the poet. With what passionate longing his hands hovered over Ophelia at her words, 'Rich gifts wax poor when givers prove unkind!'"* [alguns comentaram: "Ó, Irving transforma o "Hamlet" num poema de amor!" Suponho que tenham dito isto porque na cena do convento com Ofélia o amante sobrepujava o príncipe e o poeta. Com que sofreguidão suas mãos pairavam sobre Ofélia quando ela dizia, "[O]s presentes tornam-se pobres quando quem os dera se tornou cruel"] (TERRY, 1982, p.173). Quando Ofélia lhe devolve o cofre com suas cartas, Hamlet a empurra com as mãos "trêmulas de paixão". Após avistar Polônio e pensar que Ofélia o tinha traído, Hamlet fica enfurecido, porém, no fim da cena, ele volta, joga-se aos pés de Ofélia e beija suas mãos (TERRY, 1982, p.173).

Apesar das palavras cruéis e agressivas do texto original terem sido mantidas por Irving, após considerarmos o estilo de interpretação de ambos, Terry e Irving, bem como o figurino de Terry, podemos imaginar, com mais precisão, o impacto desta cena. Uma bela Terry, consciente de seu apelo físico, encarnando uma Ofélia "inocentada" pelo âmbar dourado, por sua postura religiosa, bem como pela atuação romântica e emocional de Henry Irving, um Hamlet que controla suas cruéis palavras com rompantes de paixão, pode ter tido um apelo extremamente sensual.

O "actor-manager" Henry Irving, de forma semelhante à Ellen Terry, enfatiza a linguagem física (os gestos, a expressão) e age como um amante, talvez mesmo para, subliminarmente, sugerir a idéia de que Hamlet já havia provado os "doces prazeres" do amor da bela Ofélia. Irving foi, como os críticos atestam e os comentários acima confirmam, um Hamlet apaixonado cujo amor era correspondido por uma inocente e atraente heroína que arrebatava corações no palco londrino. Esta cena deve ter inflamado a pudica imaginação dos espectadores vitorianos.

2.3.2 A Cena da Loucura

*Ofélia: Boa noite, senhoras; boa noite,
Lindas senhoras; boa noite, boa noite*

A cena da loucura é a cena apoteótica de Ofélia: é o momento em que ela domina o palco totalmente, se tornando o centro de todos os olhares da corte devido à aparência e ao comportamento estranho. Mas não é apenas pela aparência que Ofélia choca, é, sobretudo, pela voz: pela primeira vez escuta-se Ofélia falar livremente, livre das inócuas interjeições feitas ao pai, ao irmão e ao namorado. Ela, portanto, preocupa a todos com a sua fala que aborda diretamente e sem inibição o rei e a rainha e, por meio das suas baladas populares, toca em temas tidos como indignos para uma moça de sua classe social.

Não é à toa, pois, que Ellen Terry tenha dedicado à cena da loucura um cuidado todo especial que comprova a sua preocupação não somente com sua atuação, mas, principalmente, com a sua fisicalidade no palco. A entrada de Ofélia nesta cena é marcada por um clima de caos e desordem. Naturalmente, o mero detalhe de seu cabelo estar desarrumado já seria suficiente para indicar à platéia que seus pensamentos também encontram-se 'desarrumados'. No entanto, encenar a loucura não deveria ser um trabalho fácil e deve ter gerado muita preocupação a Terry, principalmente na época, pois a loucura era atribuída à vulgaridade e sexualidade (SHOWALTER, 1987, p.37) e, mesmo no palco, poderia parecer vulgar e repulsiva.

Limitadas pelas adaptações e pelos padrões sociais considerados "aceitáveis", não somente Terry, mas todas as Ofélias vitorianas devem ter percorrido um caminho difícil ao escolher como representar a loucura. A psiquiatria, que adota Ofélia como exemplo paradigmático da histeria feminina, também se preocupa com a "veracidade" da representação cênica da loucura. O psiquiatra John Conolly recomenda que as atrizes passem pela experiência de observar as complexidades do comportamento das insanas de perto:

It seems to be supposed that it is an easy task to play the part of a crazy girl, and that it is chiefly composed of singing and prettiness. The habitual courtesy, the partial rudeness of mental disorder, are things to be witnessed. (...) An actress, ambitious of something beyond cold imitation, might find the contemplation of such cases a not unprofitable study (apud SHOWALTER, 1987, p.92).

[Parece que é uma tarefa fácil encenar o papel de uma jovem louca, algo que se restrinja principalmente a canções e beleza. A gentileza habitual, a rudeza parcial da perturbação mental devem ser testemunhadas. (...) Uma atriz que ambicione algo além de uma fria imitação, pode encontrar no estudo de tais casos um benefício que não deve ser menosprezado]

Ellen Terry faz, então, uma espécie de "laboratório" para se preparar para a encenação da loucura, num empenho aparentemente inédito, e segue a recomendação do famoso psiquiatra de observar a loucura *in loco*, na tentativa de oferecer um retrato verossímil da loucura para a sua Ofélia:

Like all Ophelias before (and after) me, I went to the madhouse to study wits astray. I was disheartened at first. There was no beauty, no nature, no pity in most lunatics. Strange as it may sound, they were too theatrical to teach me anything. Then, just as I was going away, I noticed a young girl gazing at the wall. I went between her and the wall to see her face. It was quite vacant, but the body expressed that she was waiting, waiting. Suddenly she threw her hands and sped across the room like a swallow. I never forgot it. She was very thin, very pathetic, very young, and the movement was as poignant as it was beautiful (TERRY, 1982, p.154).

[Como todas as Ofélias antes (e depois) de mim, fui ao hospício para estudar a loucura. Fiquei decepcionada no início. Não havia beleza, natureza ou piedade na maioria das lunáticas. Pode parecer estranho, mas elas eram muito teatrais para me ensinar qualquer coisa. Então, justamente quando estava saindo vi uma jovem olhando para a parede. Pus-me entre ela e a parede para ver sua face. Ela não expressava nenhum sentimento, porém seu corpo mostrava que ela estava esperando, esperando. Subitamente,

jogou os braços e correu pela sala como uma andorinha. Nunca esqueci disto. Ela era muito magra, muito patética, muito jovem e o movimento foi tão pungente quanto bonito]

Percebe-se a idealização da loucura feminina e a associação implícita que Terry faz entre a loucura e a estética. A atriz visita hospícios para observar a loucura de perto, mas, na realidade, espera encontrar a beleza. A atriz acaba, então, decepcionada com a excessiva "teatralidade" e drama que vê nas loucas. Para ela, a "natureza" da loucura não prescinde do decoro feminino, de forma que ela acaba comovida com uma jovem que encontra na saída e em quem ela vê as características de insanidade que busca para sua Ofélia. A graça e a beleza da moça correspondem ao ideal romântico da Ofélia que Terry queria representar e lhe serve como modelo artístico adequado. Observa-se, também, nas palavras de Terry acima citadas, a ênfase sobre a fisicalidade da jovem: a face sem expressão, o corpo magro, a juventude, os gestos dos braços e o movimento da louca são os elementos que ela tentará reproduzir no palco⁷⁶.

⁷⁶Em 1879, foi pedido à pintora americana Anna Lea Merrit que retratasse a atriz Ellen Terry como Ofélia na cena da loucura. Merrit observou Terry no palco porém considerou a performance muito emotiva e, buscando a 'verdadeira' loucura da Ofélia de Terry, vai encontrá-la numa 'modelo verdadeira' em Bethlem, uma jovem que se ajoelha e segura flores contra o peito e que a olha com uma expressão de dor (KIEFER, 2001, p.18). Foi exatamente o comportamento teatral da moça, algo que ela não encontra na performance de Terry, que captura a atenção da pintora e a inspira para pintar o retrato de Terry (ver Anexo 1). É curioso perceber como o comportamento teatral das loucas verdadeiras desestimula a atriz mas estimula a pintora. No caso da última, nem o texto e nem a grande Ellen Terry conseguiram inspirá-la. Ela encontra a sua Ofélia nos confins de um hospício e o resultado é uma concepção da loucura de uma Ofélia totalmente romantizada. Ainda que se inspirando em fontes diferentes, o resultado da "loucura de Ofélia" feita pela atriz e pela fotógrafa e pelo psiquiatra é semelhante: a loucura de Ofélia é romantizada e idealizada.



Figura 11 - Ellen Terry com o figurino usado na cena da loucura
(sua *carte de visite*)

Note-se a impressionante expressão de dor e de perturbação dos olhos de Terry, fixos em algo que escapa ao espectador. O seu vestido, deliberadamente amassado e o seu cabelo desarrumado denotam a sua delicada situação. As flores e folhas que ela segura junto ao peito fazem parte do arsenal cênico da emblemática distribuição de flores, a associam com a natureza, a loucura e a beleza (aspectos explorados pela iconografia, como veremos no capítulo 3). Interessante acrescentar que Terry escolhe esta foto como sua *carte-de-visite*, o que comprova o seu sucesso como Ofélia e a predileção pela cena da loucura.

É irônico observar, entretanto, que enquanto a atriz Terry vai buscar a loucura no sanatório, lugar onde ela realmente se encontra, psiquiatras como John Conolly e Hugh Diamond⁷⁷ irão diagnosticar e representar a loucura "real" (ver Anexo 2) a partir da personagem literária do escritor que melhor "explorou a mente humana". Mais uma vez vemos, com esses exemplos, como as fronteiras entre o mundo real e o mundo da ficção são tênues e, com frequência, pelo menos no que diz respeito à Ofélia no século XIX, interação de uma maneira, no mínimo, curiosa.

A loucura interpretada por Terry, de acordo com o seu relato e com a opinião dos críticos da época, é uma loucura amenizada, romantizada, idealizada, "esbranquiçada", como a quis Henry Irving. Vestida de branco, a Ofélia de Terry canta belamente, "amanhã é dia santo, dia de São Valentim,/ Na janela desde cedo tu vais esperar por mim" (IV.v). Distribuindo flores à corte, "rosmaninho, para recordação; ó meu amor,/ recorda; e aqui, amores perfeitos para o pensamento"⁷⁸ (IV.v.). A loucura de Terry é uma loucura que emana beleza, naturalidade e piedade, marcas registradas da Ofélia vitoriana. E é também desta forma que a atriz Harriet Smithson⁷⁹, em 1827, causa furor no teatro Odeon em Paris como Ofélia com sua impressionante performance

⁷⁷O Dr. Hugh Welch Diamond é considerado o precursor da "Psiquiatria Fotográfica". Para bem caracterizar a histeria feminina, Diamond pede para que algumas de suas pacientes possem como "Ofélias" (ver Anexo 2). Para maior aprofundamento sobre a psiquiatria fotográfica, ver GILMAN, Sander L. (ed.) *The face of madness*. Hugh W. Diamond and the origin of psychiatric Photography. New York: Brunner / Mazel, Publishers, 1976 e CLAIR, Jean (dir.). *Mélancolie*. Génie et folie en Occident. Paris: Gallimard, 2005.

⁷⁸A distribuição de flores é uma cena rica de simbolismo. Ofélia, ao oferecer flores com significados simbólicos, parece sintetizar temas importantes da peça. A loucura de Ofélia a leva a transmitir o que seu discurso racional omite. A insanidade de Ofélia, analisada sob esta ótica, lhe traz momentos de lucidez e suas palavras, como observa Laertes são "[e]nsinamentos na loucura: pensamentos unidos à lembrança" (IV.v.). O ato de distribuir flores também pode apontar ao "defloramento" de Ofélia e à sua viuvez metafórica (do pai e do amado). Este assunto será abordado no próximo capítulo.

⁷⁹Para uma estudo extensivo sobre o impacto da atriz irlandesa Harriet Smithson na França, ver *The French face of Ophelia* (VEST, 1989, p.121-146).

naturalista⁸⁰. Foi por causa de sua interpretação da loucura que seu marido, o grande músico Hector Berlioz, apaixonou-se por ela. É, também, por esta visão melancólica e romântica da loucura de Ofélia que uma outra atriz, Helena Faucit Martin, diz ter sonhado desde sua infância: "*Ophelia was one of the pet dreams of my girlhood – partly, perhaps, from the mystery of her madness*" [Ofélia foi um dos sonhos da minha infância, parcialmente, talvez, dado o mistério da sua loucura] (MARTIN, 1893, p.4)

Cabe ressaltar que o século XIX tinha um fascínio pela figura da mulher insana, que emerge na literatura, em poemas e romances, e nas artes visuais nas imagens de Ofélia e nas personagens de Tennyson: Lady of Shalott e Elaine. As personagens de muitas escritoras do século XIX usam diferentes máscaras da loucura. O confinamento é uma das faces principais, e está presente em Bertha (*Jane Eyre*), nos poemas de Emily Dickinson, em Lucy Snowe, no romance de Charlotte Brontë, *Villette*. A rebelião é outra manifestação da loucura de Bertha. Lucy Stowey incorpora o silêncio em *Villette* de Charlotte Brontë), enquanto a raiva aparece em *Middlemarch* de George Elliot.

⁸⁰Ao contrário dos ingleses, as versões de *Hamlet* na França, apesar de também terem sido adaptadas livremente, geralmente continham a cena da loucura na sua totalidade. Esta cena, aliás, vira um verdadeiro culto na França. Os críticos de teatro ficam extremamente impressionados, em especial, com a performance de Harriet Smithson que causa sensação nos palcos parisienses. *La Gazette de France* (13 e 19 de setembro de 1827, apud VEST, 1989, p.125) diz o seguinte: "*La douceur de ces paroles, les modulations incertaines de son chant, tout a fait de ce tableau un ensemble parfait, et que l'unanimité des spectateurs aussi étonnés qu'attendris a couvert d'applaudissements longtemps répétés... Lequel de nous se fût attendu que ... ce serait une Anglaise de vingt-cinq ans que nous devrions la seule imitation parfaite de la nature, mais de la nature telle que doit toujours l'offrir l'art théâtral, dégagée de tout ce qu'elle pourrait avoir d'abject et de repoussant, sans rien perdre de la vérité... Miss Smithson restera donc longtemps comme un modèle auquel aucun autre talent ne saurait être comparé sans s'exposer à se briser les pieds.* [A doçura de suas palavras, as modulações incertas de seu canto, tudo faz deste quadro um conjunto perfeito, e a unanimidade dos espectadores tão impressionados que oferecem longos aplausos repetidamente... Alguns de nós ficamos surpresos que era uma inglesa de vinte e cinco anos a quem devemos a única imitação perfeita da natureza, mas da natureza tal qual a arte teatral deve sempre oferecer, destituída de tudo que ela poderia ter de abjeto e repulsivo, sem nada a perder da verdade... Miss Smithson ficará, portanto, um longo tempo como um modelo ao qual nenhum outro talento poderá chegar aos pés.] Elevando-a mais ainda, o crítico diz que a cena da loucura tem "*quelque chose de si religieux et de si naïf, de si poétique et de si doux qu'on ne peut rester froid à ses accents déchirants.... C'est la folie d'un ange*" [alguma coisa de tão religiosa e de tão inocente, de tão poética e de tão doce que não se pode ficar imune aos seus tons dilacerantes... É a loucura de um anjo].

A duplicidade é abordada por Mary Shelley em *Frankenstein*, e o espelhamento, por Jane e Bertha em *Jane Eyre*. A fragilidade física está presente em várias personagens por meio de uma suscetibilidade anormal a doenças e à palidez. O isolamento e a imobilidade podem ser vistas em *O morro dos ventos uivantes*; a anorexia nervosa em *Shirley* e o casamento como subordinação feminina é abordado nos romances de Jane Austen. A morte, destino de Ofélia, é também o destino de muitas heroínas, como em *Scenes of clerical life* e *Middlemarch* de George Eliot; *O morro dos ventos uivantes* e *Jane Eyre* das irmãs Bronte.⁸¹

A verdadeira história da figura da louca, encontrada nos hospícios ingleses, entretanto, tem um enredo bem menos poético e bem mais desumano, como aponta Elaine Showalter em *The Female Malady* (1987). Um das causas atribuídas pela psiquiatria à loucura feminina era a sexualidade reprimida e a rejeição amorosa, ambos os aspectos presentes na história da Ofélia shakespeariana⁸². Por isso mesmo, Ellen Terry astutamente considera que a melhor maneira de interpretar a insanidade é dar ao público uma idéia *bela* da insanidade, uma insanidade palatável, amenizada e cosmetizada, que fosse aceita pelo gosto dos espectadores vitorianos. É, com certeza, com estes motivos em mente que Terry descarta a possibilidade de basear-se na loucura real dos hospícios que ela visita – as loucas eram "muito teatrais", em outras palavras: eram exageradas, lembravam atrizes de melodramas,

⁸¹Para um maior aprofundamento sobre o tratamento da loucura em romances de autoria feminina, ver Gilbert e Gubar (2000).

⁸²Assim, Ofélia serve como modelo de insanidade para os psiquiatras vitorianos. J.C. Bucknill, presidente da Medico-Psychological Association e o editor do *Asylum journal of mental sciences*, afirma: "*Ophelia, for instance, is the very type of a class of cases by no means uncommon. Every mental physician of moderately extensive experience must have seen many Ophelias. It is a copy from nature, after the fashion of the pre-Raphaelite school*" [Ofélia, por exemplo, é um tipo nada incomum desta categoria de casos. Todo psiquiatra com experiência moderada deve ter visto muitas Ofélias. Ela é uma cópia da natureza, seguindo a tendência da escola pré-raphaelita] (apud SHOWALTER, 1991, p.86). É, de fato, o que podemos comprovar na fotografia tirada por Dr. Diamond: a "louca" de Diamond porta uma coroa de flores na cabeça, tem um olhar distante e melancólico, semelhante ao das Ofélias pictóricas. De forma semelhante ao teatro, portanto, a psiquiatria também é influenciada pela representação visual da heroína.

um gênero teatral "menor", ainda que extremamente popular da época. A insanidade no palco não poderia ser violenta, agitada ou perturbadora – ela teria que satisfazer o gosto da platéia. Dessa forma, Ellen Terry relata que usou como base para a sua interpretação da loucura uma jovem que era "*very thin, very pathetic, very young and the movement was as poignant as it was beautiful*" ["muito magra, muito patética, muito jovem e seus movimentos eram tão pungentes quanto bonitos"] (TERRY, 1982, p.154).

A verdade é que a platéia que ocupava os teatros mais respeitados de West End, como afirma o escritor Henry James, "*suggests domestic virtue and comfortable homes*" [sugere uma virtude doméstica e lares confortáveis]. Estes espectadores era compostos por mães e pais respeitáveis que acompanhavam suas filhas, e que "*resented the slightest shock to their innocent ignorance*" [ressentiam mesmo o menor choque à sua ignorância inocente], segundo William Archer (apud POWELL, 1997, p.48). Dessa forma, um teatro "respeitável" tem que espelhar um lar respeitável.

Tudo indica que Terry tinha muita consciência dos limites impostos pelo gosto de seu público e chega até mesmo a ser criticada pelo seu excesso de zelo, como demonstram as palavras de seu filho Gordon Craig: "*[f]aced with the public*", ele lamenta, "*rather than carry the public along, or fight it, she would side with the cow-like animal and begin to imitate its face and to drop tears all over the place*" [confrontada com o público, ele lamenta, "ao invés de levar o público com ela, ou de confrontá-lo, ela fica do seu lado e começa a imitar a sua face e derramar lágrimas por todo canto"] (apud POWELL, 1997, p.51). A visão do filho de Terry é também compartilhada pelo pai da atriz como comprova o diálogo abaixo:

"We must have no more of these Ophelias and Desdemonas!"

"Father!" I cried out, really shocked.

"They're second fiddle parts—not the parts for you, Duchess."

"Father!" I gasped out again, for really I thought Ophelia a pretty good part, and was delighted at my success with it (TERRY, 1982, p.307).

["Não devemos ter mais essas Ofélias e Desdêmonas!"

"*Papai!*" exclamei, realmente chocada.

"São papéis menores – não são papéis para você, Duquesa."

"*Papai!*" repliquei novamente, pois eu verdadeiramente considerava que Ofélia fosse um bom papel e fiquei encantada com o sucesso que fiz com ele.]

A atriz reflete sobriamente sobre a questão de papéis "maiores" *versus* "menores" e chega à lúcida conclusão que: "*I might have had 'bigger' parts, but it doesn't follow that they would have been better ones*" [Eu poderia ter tido papéis "maiores", mas eles não seriam necessariamente melhores] (TERRY, 1982, p.308). Outra escolha da atriz foi por papéis clássicos, principalmente os shakespearianos, pois: "*if they had been written by contemporary dramatists my success would have been less durable*" [se eles tivesse sido escritos por dramaturgos contemporâneos eles teriam tido um sucesso menos durável] (TERRY, 1982, p.308).

E Terry, de fato, novamente, demonstra estar certa: são exatamente as Ofélias e Desdêmonas⁸³ que lhe trazem sucesso e ela se torna a atriz mais bem paga do teatro vitoriano. Enquanto a maioria trabalhava exaustivamente para ganhar 500 libras por ano, Terry ganhava 200 libras por semana (POWELL, 1997, p.51).

A sua tentativa de levar em conta o gosto do público na delicada representação da cena da loucura foi extremamente bem-sucedida. Os críticos elogiaram a sua performance hiperbolicamente. Clement Scott, por exemplo, comenta que:

[t]he vacant expression in the eye, the exquisite modulation of the voice, the wondrously effective wail of those minor melodies, the grace of movement, and the marked maidenliness of this Ophelia, mark it as a creation which will long live in the memory.

[a expressão ausente nos olhos, a modulação delicada da voz, o efeito maravilhoso do lamento daquelas pequenas melodias, a graça do movimento e a juventude marcadamente inocente desta Ofélia marcam esta representação que irá permanecer longamente na memória].

⁸³Além de Ofélia, Terry encenou outros papéis de "vítimas" como Desdêmona e a injustiçada esposa do Rei Cimbeline, Emogênia. Terry consegue até mesmo amenizar Lady Macbeth. No entanto, não é só de papéis shakespearianos que Terry se beneficia; suas participações em melodramas também foram memoráveis (POWELL, 1977, p.52).

É interessante observar que Scott elogia a "expressão ausente", o "movimento", a "juventude", a "inocência" de Ofélia nesta cena, as mesmas características que impressionaram Terry quando esta se inspirou na jovem que ela observou no hospital, como vimos acima. Em outras palavras, Scott pouco comenta sobre a interpretação da loucura em si, mas se concentra no aspecto físico delicado de Ofélia na cena que, presumidamente, deveria fornecer um retrato menos estético e mais perturbador.

Uma outra atriz que encenou Ofélia merece ser mencionada pois oferece um contraponto às representações tratadas até aqui. É Stella Patrick Campbell que faz o papel de Ofélia depois de Ellen Terry em 1897 e, a despeito da tradição da representação já referida, tenta oferecer uma visão diferente da loucura, algo que nessa época já era aceito em outras peças teatrais. Campbell, já tendo passado por alguns colapsos nervosos, usa da sua própria experiência como base para a interpretação da heroína shakespeariana. Desafiando a tradição cênica de abrandamento da loucura, Campbell mostra uma Ofélia insana com traços perturbadores e verossímeis. Apesar de seu figurino e texto seguirem o padrão da época, sua *performance* realista desagradava muito os críticos teatrais. Clement Scott, que se deleitava com a Ofélia de Ellen Terry, não surpreendentemente, critica Campbell, chamando-a de "unpoetical" [não poética]. Para ele:

*Mrs Patrick Campbell substitutes weariness for innocence and indifference for love. The chord of youth is never struck. Her madness is very realistic, but it strikes the note of **pain, not pity**. Ophelia does not make us weep, but shudder. Her heart is not broken; she is cross and too palpably forced upon Hamlet for a state purpose or a court intrigue. We do not feel one beat of Ophelia's heart. Parting from the Prince, or crooning her wild snatches of song over the flowers, she does not tear one tear from the most sympathetic of natures* (apud POWELL, 1997, p.34, grifo meu).

[A senhora Patrick Campbell substitui a inocência pelo cansaço e o amor pela indiferença. Sua loucura é *muito realista* e toca o acorde da *dor, não da piedade*. Ofélia não nos faz chorar mas tremer. O seu coração não está ferido; ela está zangada e se mostra claramente coagida pelo Estado ou por intrigas da corte perante o Príncipe. Não escutamos um toque sequer do coração de Ofélia. Ao deixar o Príncipe ou ao cantarolar suas descontroladas canções sobre as flores, ela não arranca uma lágrima sequer da mais sensível natureza.]

Ou seja, a Ofélia que Scott critica é uma personagem que suscita dor e repulsa; em vez de sensibilizar o crítico com sua piedade e inocência, Campbell mostra *realidade* e *fúria* na sua loucura. De forma semelhante a Scott, o comentarista de teatro do jornal *The People*, critica a performance *realista* e *pouco poética* de Campbell: "*Mrs Campbell has some original ideas, and probably a madwoman might act as she does in the great scene, but it is not poetic and, worse than that, it is ineffective*" [A Sra Campbell teve algumas idéias originais e provavelmente uma mulher louca pode agir como ela o faz na grande cena, mas a cena não é poética e, o pior de tudo, é ineficaz] (apud POWELL, 1997, p.45). Enfim, o que se valorizava no palco, pelo menos em relação à performance de Ofélia, é a poesia da loucura, a fragilidade e melancolia, a passividade, a emotividade e a inocência. Nem o público nem a crítica⁸⁴ queriam um comportamento mais ativo. Samuel Johnson parece, de

⁸⁴A performance de Mrs Campbell é, no entanto, descrita com mais detalhes, e de um ponto de vista que antecipa a crítica moderna, pelo dramaturgo George Bernard Shaw. As palavras de Shaw demonstram sua percepção e sensibilidade: "*Mrs. Patrick Campbell's Ophelia is a surprise. The part is one which hitherto has seemed incapable of progress. From generation to generation actresses have, in the mad scene, exhausted their musical skill, their ingenuity in devising fantasias in the language of flowers, and their intensest power of portraying anxiously earnest sanity. Mrs Patrick Campbell ... does the right thing by making Ophelia really mad. The resentment of the audience at this outrage is hardly to be described ... this wandering, silly, vague Ophelia, who no sooner catches an emotional impulse that drifts away from her again, emptying her voice of its tone in a way that makes one shiver, makes them horribly uncomfortable. But the effect on the play is conclusive. The shrinking discomfort of the King and Queen, the rankling grief of Laertes, are created by it at once; and the scene instead of being a pretty interlude coming in just when a little relief from the inky cloak is welcome, touches us with a chill of the blood that gives it its right tragic power and dramatic significance. Playgoers naturally murmur when something that has always been pretty becomes painful: but the pain is good for them, good for the theatre and good for the play*" [A Ofélia de Mrs. Patrick Campbell é uma surpresa. A parte [à qual me refiro] parece não ter tido sucesso até agora. De geração em geração, as atrizes têm, na cena da loucura, exaurido suas habilidades musicais, a sua originalidade em inventar fantasias para a linguagem das flores e a intensidade na retratação de uma sanidade adequada. Mrs. Patrick Campbell ... acerta em tornar Ofélia realmente louca. O ressentimento da platéia em relação a esta fúria mal pode ser descrita... esta Ofélia vagante, boba e vaga, que no que captura um impulso emocional, o perde novamente, esvaziando o tom de sua voz de um modo que nos dá calafrios, transforma seus sons em algo horrivelmente desconfortável. Mas o efeito da peça é conclusivo. O desconforto do Rei e da Rainha, a tristeza penosa de Laertes são causadas por esta cena; e a cena, em vez de ser um belo interlúdio colocado no momento em que é bem-vindo um pouco de alívio do manto negro, nos esfria o sangue, dando-lhe o significado trágico e dramático certo. A platéia naturalmente murmura quando algo que sempre foi belo se torna doloroso: a dor, porém, é

fato, ter antecipado, com poucas palavras o *Zeitgeist* com relação à heroína shakespeariana: "*Ophelia, the young, the beautiful, the harmless and the pious*" [Ofélia, a jovem, a bela, a inofensiva, a piedosa] (apud KIEFER, 2001, p.12).

Concluindo, no *Hamlet* de William Shakespeare, os conceitos sobre o que constitui o "bem" e o "mal" são relativizados – '*there's nothing good or bad but thinking makes it so*' (II.ii. 251-2). Esta afirmação é especialmente aplicável à Ofélia em dois aspectos: na sua relação com os personagens da peça e com os espectadores. Numa produção sem cortes de *Hamlet*, Ofélia é uma personagem extremamente complexa e as imagens que ela incorpora são essencialmente contraditórias. Na primeira parte da peça, há pouca dúvida que ela incorpora o estereótipo de uma jovem donzela recatada, bela, obediente ao seu pai e gentil com todos. A cena da loucura, em contrapartida, transforma esta imagem radicalmente – sua aparência física é estranha e perturbadora e sua linguagem imprópria. À medida que Ofélia muda, sua sexualidade é acentuada, criando uma imagem que contradiz o estereótipo da casta donzela. O texto de Shakespeare promove este efeito ambíguo em Ofélia – sua sexualidade oscila entre a inocência e a provocação. Esta duplicidade de Ofélia dramatiza e contrasta a pureza e inocência romântica da heroína com a lascividade e permissividade do mundo dinamarquês que Laertes e Polônio, bem como Hamlet, insistentemente imprimem na sua imaginação.

boa para ela, boa para o teatro e boa para a peça]. Bernard Shaw, profundo conhecedor de teatro, enxerga a potencialidade trágica e dramática da cena da loucura da Ofélia quando interpretada realisticamente. Shaw percebe o impacto que Campbell traz ao palco com a musicalidade dissonante e perturbadora da insanidade; esta cena, como ele descreve, é uma cena "bonita" porém é o tipo de beleza que nos dá calafrios. No entanto, após elogiar tanto a *performance* de Campbell, Shaw retorna para assistir à centésima performance desta montagem e fica decepcionado ao constatar que Campbell havia se resignado a encenar a Ofélia idealizada pelo público e pela crítica, conduta que Ellen Terry sempre teve para manter seu sucesso. Shaw achou que as sutis distinções entre a loucura e sanidade encenadas por Campbell "*had blurred off into a placid idiocy turned to favour and prettiness*" [tinham se apagado numa imbecilidade plácida voltada para o "favor" e a beleza].

O *Hamlet* de Irving prioriza o protagonista e não somente reduz o desenvolvimento e a complexidade da Ofélia shakespeariana por meio dos cortes textuais, mas também por meio de sua rigorosa direção. Ainda assim, Ellen Terry nos mostra como ela consegue sobrepujar essas dificuldades, tornando as cenas do convento e da loucura aceitáveis e poéticas. A sua interpretação enfatiza delicadeza, fragilidade, ternura e provoca lágrimas, características associadas à "essência" da mulher na época. Desta forma, Terry como Ofélia é a "pura feminilidade personificada", de acordo com W. Macqueen-Pope (apud POWELL, 1997, p.57). A Ofélia de Henry Irving se torna vítima de um mundo corrupto e injusto e Terry arranca lágrimas das platéias londrinas, como ela própria afirma: *"I made them cry as much as I would, and as much as I could"* [eu os fazia chorar tanto quanto eu queria e tanto quanto eu podia]. (TERRY, 1982, p.233). Interpretar a vitimização de Ofélia por meio dessa "filosofia de lágrimas", como diz Kerry Powell, foi sem dúvida uma sábia estratégia que consolidou sua carreira no palco vitoriano.

Não podemos subestimar, portanto, o impacto visual da interpretação escolhida por Terry para encenar Ofélia, a encenação pictórica. O teatro é um ponto de encontro de palavras e aparências, expressões faciais, sons e movimentos e a impressão visual pode sublinhar, abrandar ou criar novos aspectos para um personagem. No palco, o silêncio, a reticência, a hesitação e a pausa ganham um relevo especialmente singular e muitas vezes inquietante.

Terry se curva à onipotência de Henry Irving, um "actor-manager" com poderes irrestritos a tudo que se associa ao texto e à produção teatral. Combinando sabiamente elementos aparentemente dissonantes, quais sejam, a sua sedutora presença que domina o poético léxico físico de Ofélia e a sua "filosofia de lágrimas", não se estranha, portanto, que a atriz, apesar das imposições de Irving, tenha feito tanto sucesso. A presença no palco de Ellen Terry, como vimos, fazia um diálogo, senão claro, certamente subliminar com as pinturas e outras representações visuais de Ofélia que povoam o imaginário vitoriano. E se a associação mulher *versus*

pintura suscita a objetificação feminina por meio do olhar voyeurístico⁸⁵, esta é abrandada pela interpretação vitimizada de Terry.

Da mesma forma, o "apagamento simbólico" de Ofélia no palco por meio das cores âmbar (cena do convento) e branca (cena da loucura), portanto, deve ser, tal qual o "apagamento literal" de seu texto, relativizado, uma vez que tudo indica que ele tenha funcionado de forma a *realçar* aspectos considerados sedutores para a época. Os elogios sobre a Ofélia de Terry são duradouros: pouco mais de um século depois, em 1985, Elaine Showalter escreve: *"on the Victorian stage, it was Ellen Terry, daring and unconventional in her own life, who led the way in acting Ophelia"* [no palco vitoriano foi Ellen Terry, ousada e não convencional em sua própria vida⁸⁶, que dominou na representação de Ofélia] (SHOWALTER, 1991, p.88-9).

A conduta de Terry ao curvar-se à autoridade de Irving e à vontade do público para somente assim alcançar sucesso e visibilidade, metaforiza a situação da mulher na época, que precisa curvar-se ante as difíceis imposições de uma sociedade patriarcal, que a quer subserviente e sob controle. Com efeito, a heroína da obra-prima shakespeariana é submetida a uma reformulação que enaltece a construção da imagem feminina como doce, frágil e submissa.

⁸⁵O olhar voyeurístico é denominado por teóricos das artes visuais de "male gaze". O "male gaze" é um termo usado para descrever o ato de olhar que se insere na dinâmica do desejo. Por exemplo, o olhar pode ser estimulado pelo desejo de possuir o objeto. As teorias do olhar exploram as complexas relações de poder do entrelaçamento do ver e ser visto. Para a teoria psicanalítica tradicional, o olhar está intimamente ligado à fantasia sexual. Esta teoria foi atualizada por Jaques Lacan que situa o olhar no centro de sua abordagem sobre o desejo. Lacan compreendia que a fase do espelho – o momento em que a criança se reconhece por meio do reflexo da própria imagem – é fundamental para o desenvolvimento psicológico do indivíduo. Incorporando a teoria de Lacan, os estudos de gênero professam que o olhar do espectador direcionado à mulher nas artes visuais (pintura, escultura, cinema e fotografia) é, implicitamente, um olhar masculino, possuidor e objetificador. O próximo capítulo abordará a questão do olhar com maior profundidade.

⁸⁶Se no palco Ellen Terry cuidadosamente escolhe seus papéis e molda seus estilo de interpretação cênica para respeitar os valores morais da época, sua vida nos mostra uma realidade diversa. Filha de atores, Terry se casou aos dezesseis anos com um pintor e se separou depois de dois anos, teve um amante e filhos fora do casamento. Aos sessenta anos, casou-se com um rapaz de trinta. Apesar disso, foi a primeira atriz do palco inglês a ser intitulada "Dame", muito embora tal honra tenha vindo somente após a sua morte.

Se o teatro auxilia na cristalização da imagem de Ofélia, as artes plásticas a terão como verdadeira musa. A ambigüidade presente no texto shakespeariano estará mais visível e ela será projetada em diferentes feições. É disso que tratarei no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

ARS MORIENDI: A VISÃO (A)POÉTICA DA MORTE DA MULHER

Yet, sister woman, though I cannot consent to find a Mozart or a Michael Angelo in your sex, cheerfully, and with the love that burns in depths of admiration, I acknowledge that you can do one thing as well as the best of us men – a greater thing than even Milton is known to have done, or Michael Angelo: you can die grandly, and as goddesses would die, were goddesses mortal.

(Thomas de Quincey)

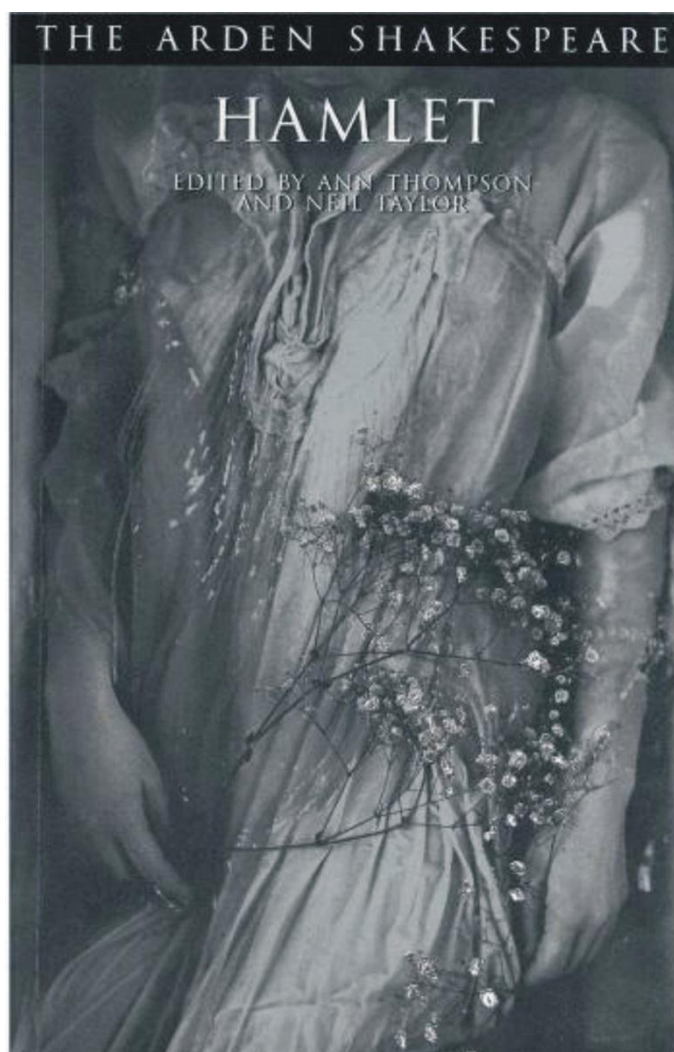


Figura 12 - Ophelia (capa de *Hamlet*, edição da Arden de 2006)

Neste capítulo pretendo analisar a presença de Ofélia nas artes plásticas do século XIX, quando houve uma explosão das imagens da personagem, da qual o quadro de Millais, *Ophelia*, é possivelmente o melhor e mais celebrado exemplo.

Antes de adentrar essa análise, creio ser necessário situar o movimento artístico ao qual a pintura de Millais, bem como outras pinturas de tema shakespeariano, se filiam, i.e., a pintura literária inglesa que emerge no século XVIII.

Após um breve histórico do surgimento da pintura shakespeariana na Inglaterra, discuto a presença da mulher suicida na cultura do século XIX. Meu próximo passo é analisar *Ophelia* de Millais. Para concluir a minha abordagem, considero a vida da modelo Elizabeth Siddall, esposa do pintor e poeta Dante Gabriel Rossetti, que posou como Ofélia para o quadro de Millais, propondo uma leitura que sublinha não apenas a intensa interação das artes, mas também a intrincada relação da arte com a vida.

3.1 PINTURA LITERÁRIA: DA ARTE PARA A ARTE

*Smelt the love of Sister-arts we came,
And met congenial, mingling flame with flame;
Like friendly colours found them both unite,
And each from each contract new strength and light.
How oft' in pleasing tasks we wear the day,
While summer suns roll unperceiv'd away?
How oft' our slowly-growing works impart,
While images reflect from art to art?*

(Alexander Pope, 1716)

A metade do século XVIII testemunha o consumo da arte pictórica pela classe burguesa. No início da década de 1760, as exposições de arte de Londres atraíam multidões que vinham para ver e também para comprar. A moda de expor pinturas nas paredes das casas havia começado. Muitos dos assuntos desses quadros figuravam tanto nas prateleiras das bibliotecas quanto nas paredes das prósperas casas de classe média. Dessa forma, dois territórios da imaginação inglesa se uniam: a arte visual e a palavra impressa, fazendo valer a famosa proposição de Horácio: *ut pictura poesis*. Os leitores, como afirma o pintor Henry Fuseli, se tornam também espectadores (apud ALTICK, 1985, p.1). Surge, com presença marcante, um subgênero na história da pintura inglesa: a pintura literária.

As primeiras pinturas literárias são, na verdade, pinturas teatrais ("*theatrical pictures*" ou "*theatrical paintings*"), como informa Altick (1985, p.13). Essas se originam no teatro com retratos de atores e atrizes populares⁸⁷. Entre os exemplos mais famosos estão os 238 portraits de David Garrick, dos quais a maioria retrata o ator como algum de seus famosos personagens, entre os quais Ricardo III e Hamlet; a função dessas pinturas não era outra que a publicidade, tanto do ator quanto das peças shakespearianas⁸⁸. Posteriormente, além de retratos, os artistas se voltaram para cenas pintadas diretamente do palco. Alguns desses quadros foram tão bem recebidos que réplicas eram logo encomendadas por donos de galerias que perceberam o potencial desse novo mercado. Além disso, as pinturas também eram muitas vezes transformadas em gravuras para ilustrar edições⁸⁹ ou simplesmente serem comercializadas nas novas lojas de gravuras que então proliferavam.

O advento das exposições a partir de 1760 traz consigo registros⁹⁰ das obras, o que nos permite contar com dados seguros quanto às pinturas. A Royal Academy

⁸⁷Ofélia foi uma exceção: muito embora algumas Ofélias celebradas no teatro tenham sido pintadas, era a personagem e não a atriz que ocupava o centro do interesse dos pintores (ALTICK, 1985, p.299).

⁸⁸David Garrick (1717-1779) foi o maior nome do teatro do século XVIII: além de ser *actor-manager* do teatro Drury Lane, ele produz vinte e quatro peças de Shakespeare, atuando em dezessete papéis diferentes. O seu Hamlet ficou célebre. Um dos empreendimentos mais importantes de Garrick foi promover o grandioso *Stratford Jubilee* em 1769, que coincide com a ascensão da pintura shakespeariana. O *Jubilee* consistia de uma série de eventos programados para comemorar (ainda que tardiamente) os duzentos anos do nascimento do bardo e inaugura a visita à Stratford-upon-Avon como lugar de peregrinação. O Jubileu se compõe de algumas cerimônias, tais como: um café da manhã público, um impactante desfile de 170 personagens shakespearianos, a inauguração da estátua de Shakespeare no Templo de Shakespeare (doados por Garrick), um baile de máscara, alguns concertos, uma corrida de cavalos e muitos fogos de artifício.

⁸⁹Em 1709, aparece a primeira edição ilustrada da obra de Shakespeare em 6 volumes. As ilustrações são de Jacob Tonson e a edição das obras de Shakespeare ficara a cargo de Nicholas Rowe, dramaturgo famoso na época.

⁹⁰A história da pintura literária tem um registro fragmentário, para usar um termo de Raymond Williams, uma vez que poucas pinturas sobreviveram. De um universo estimado em dezenas de milhares de obras produzidas nesta época (ALTICK, 1985, p.3-7), restam muito poucas. Isto se deve principalmente ao caráter passageiro dessa nova arte, isto é, uma vez que a peça saía de cartaz

of Arts, inaugurada em 1769, é o evento oficial de maior prestígio na Inglaterra⁹¹. Ambicionava estabelecer uma escola de arte inglesa que rivalizasse com as escolas de arte européias.

Em meio a um grande debate sobre o que constituía arte apropriada para a Royal Academy, fica estabelecida a supremacia da pintura histórica, inicialmente definida como abarcando "grandes eventos políticos e militares da história de uma nação"; mais tarde, a definição de "pintura histórica" se amplia para incluir a mitologia e as Escrituras, bem como a herança 'histórica' da própria Inglaterra, que abarca as cenas e os personagens de Shakespeare. Isto fica comprovado com os prêmios que as pinturas com motivos shakespearianos recebem na categoria "pintura histórica": entre 1772 e 1799, quadros que retratam cenas das peças *Macbeth*, *Rei Lear*, *A tempestade* e *Coriolanus* recebem medalhas de ouro na exposição da Royal Academy (ALTICK, 1985, p.20).

No universo da pintura do século XVIII e também do século XIX Shakespeare representava tanto o patrimônio literário inglês clássico quanto o da história da nação. Assim, enquanto romances contemporâneos e seus personagens e temas não eram considerados dignos para figurarem como símbolos ingleses, Shakespeare, ao contrário, representa a melhor herança histórica e literária da Inglaterra.

Mas não foram apenas as famosas exposições da Royal Academy of Art que tornaram Shakespeare um produto valorizado. O astuto comerciante John Boydell (1719-1804), que mais tarde seria prefeito de Londres, percebe o crescente interesse pela figura de Shakespeare nas artes visuais, agora relacionada à história britânica.

ou que o brilho do ator naquele determinado papel em que fora retratado se apagava, o quadro deixava de valer, sendo descartado e muitas vezes indo parar no lixo; outro quadro em outro papel certamente passaria a decorar as paredes das casas burguesas. Os registros sobre a pintura literária se devem, sobretudo, às reproduções, gravuras e posteriormente fotografias, mais do que propriamente aos originais.

⁹¹A importância das exposições de arte da Royal Academy não deve ser subestimada, visto que antes da virada do século XIX, como informa Young, elas atraíam, anualmente, entre 350 e 400 mil pessoas (YOUNG, 2002, p.48) se configurando, portanto, como um dos eventos mais populares e prestigiados da cidade de Londres.

Boydell encomenda óleos a pintores renomados que retratam cenas de peças ou personagens importantes. Depois, convence os pintores a reproduzir os quadros como gravuras para vendê-las a preços módicos. Além disso, comercializa as gravuras para o mercado editorial e publica um atlas com essas reproduções. Boydell ainda inaugura a famosa Shakespeare Gallery em 1789, exibindo e comercializando pinturas de artistas famosos (YOUNG, 2002, p.54-57).

É com um sentimento de orgulho e patriotismo que a pintura shakespeariana é recebida pelos freqüentadores das exposições e das galerias; ilustrações de suas obras, cada vez mais acessíveis, podem ser adquiridas nas lojas de gravuras e apreciadas nas edições ilustradas. Portanto, é a partir de eventos e empreendimentos que se sustentam na reprodutibilidade dos motivos shakespearianos nas artes visuais, que Shakespeare se torna um "produto cultural", como afirmam Gary Taylor e Terence Hawkes⁹².

A presença de motivos pictóricos ligados à peça *Hamlet* durante o século XVIII comparativamente ao século seguinte é pequena. De acordo com Altick, *Hamlet* se torna uma fonte contínua para as artes visuais principalmente a partir do início do século XIX (ALTICK, 1985, p.298). As pinturas existentes antes do século XIX centram-se mais no protagonista ou em cenas inteiras do que propriamente em Ofélia, devido ao senso de decoro da época, que via no destino trágico da personagem falta de justiça poética. Assim, as primeiras edições ilustradas de *Hamlet* raramente a incluíam. As raras ilustrações que sobreviveram mostram cenas nas quais recatadas Ofélias aparecem ao fundo, geralmente com a cabeça baixa, como a gravura que Francis Hayman fez em c. 1740-1 para representar a peça-dentro-da-peça (III.ii), a primeira ilustração de Ofélia de que se tem conhecimento:

⁹²Enquanto Taylor chama o fenômeno da apropriação cultural da figura de Shakespeare de "Shakespeareotics", Hawkes usa o termo "Bardbiz".



Figura 13 - Francis Hayman **The Play Scene from *Hamlet*** (c. 1740-1741)

É importante observar que, a despeito da crítica da época e das primeiras ilustrações moralizadoras como as de Hayman, emerge, concomitante, o aspecto "romântico" da heroína, com os desenhos de Fuseli, que enfatizavam o *pathos* do destino trágico de Ofélia. O desenho de Mortimer, outra ilustração interessante, representa a loucura de Ofélia com seu vestido branco, guirlanda e flores, elementos pictóricos que se consolidam como característicos das pinturas e ilustrações de Ofélia. Mortimer, no entanto, representa a personagem com uma expressão profundamente perturbadora, sem o embelezamento com que muitos artistas do século XIX irão retratá-la:



Figura 14 - John Hamilton Mortimer *Ophelia* (Act IV, scene 7), 1775

O quadro de Benjamin West também merece destaque, pois é a primeira vez que a sensualidade e a loucura de Ofélia são trazidas à tela de forma tão enfática. O olhar perturbador e o cabelo desarrumado da personagem são, para parafrasear Laertes, "documentos da loucura", aspecto que será amplamente explorado pela psiquiatria do século XIX⁹³. Cabe enfatizar que imagens como essa tornaram Ofélia um ícone para a medicina psiquiátrica do século XIX e ajudaram a "estabelecer padrões para a insanidade feminina" (SHOWALTER, 1987, p.92). A sensualidade de Ofélia encontra-se também acentuada pelos pés desnudos e pela transparência discreta do vestido branco, que realça as generosas curvas do corpo da personagem. Ofélia ocupa o centro do quadro e é circundada pelo olhar desaprovador da corte.

⁹³Segundo Dr. Isaak Baker Brown, por exemplo, a sensualidade feminina estava diretamente ligada à insanidade. Este tipo de ideologia que circulou no século XIX foi parte de um discurso patriarcal que restringia a sexualidade da mulher à reprodução (SHOWALTER, 1987, p.77).

A contribuição de Benjamin West (1792) para a Boydell Gallery foi um marco e, de acordo com Altick (1985, p.299), *"could have served for almost any of the Ophelias to be painted in the next hundred years"* [poderia ter servido para quaisquer outras Ofélias a serem pintadas nos próximos cem anos].



Figura 15 - Francis Legat after Benjamin West **Detail of Hamlet** (c. 1802)

A pintura de West foi exibida na Boydell Shakespeare Gallery em 1792 e depois foi reproduzida por Francis Legate m 1802)

Dois anos mais tarde, Francesco Bartolozzi, reproduzindo um desenho de Henry Tresham, e influenciado por West, pinta uma outra Ofélia, ainda mais sensual: seus seios aparecem agora completamente desnudos e, ao tentar se equilibrar no frágil galho do chorão, seu corpo sensual fica em evidência. Sua sensualidade é, dessa vez, ligada à sua morte eminente. Ofélia não sofre mais o olhar desaprovador da corte, e a personagem como que adquire autonomia em relação à peça e figura solitária no quadro. Ao fundo, em outro plano e em tamanho menor, estão as três Fúrias, ali posicionadas para receber mais uma vítima do destino.



Figura 16 - *Ophelia* vide *Hamlet*, 1794

Francesco Bartolozzi (reprodução de um desenho de Henry Tresham)

Essas primeiras imagens de Ofélia na pintura contradizem alguns estudos sobre Ofélia que propõem que só em pleno século XIX é que os aspectos ambíguos da heroína são explorados. O que vemos aqui é que a ambigüidade está presente desde o século XVIII em suas poucas primeiras imagens. Temos, assim, estabelecidos os principais eixos temáticos que outros pintores explorarão⁹⁴, quais sejam, a virtude (como em Hayman), a loucura (como em Mortimer e West), a sensualidade (como em West e Tresham) e a morte (como em Tresham).

Se o século XVIII estabelece os motivos pictóricos que predominam nas representações de Ofélia, o século XIX se "ofelizará": as Ofélias dominarão o imaginário visual vitoriano. Hoje temos registro de cerca de cem imagens da heroína, encontradas em pinturas, ilustrações de livros, fotografias psiquiátricas, *cartes de visites*, esculturas, baixo-relevos, entre outros. Somente nas exposições da Royal Academy, pinturas de

⁹⁴Podemos falar de "evolução" na história da iconografia de Ofélia com relação a estilos e técnicas. Por exemplo, no início do século XX, temos algumas Ofélias "abstratas", como as de Redon e, ao longo desse século, muitas reproduções paródicas do quadro de Millais aparecem com estilos que refletem a época em que foram representados. Kara Peterson valida a minha análise ao afirmar que "*the Ophelia's painted body mimics the story of Ophelia's narrative body, altering in medium but not in content – there is no tale to tell*" [o corpo pintado de Ofélia é uma mímica da história de seu corpo narrativo, que se altera pelo meio, mas não pelo conteúdo – não há uma história para contar"] (PETERSON, 1998).

Ofélia figuram 53 vezes, como comprova o Anexo 3⁹⁵. Ofélia, como personagem literário captura o imaginário da época de um modo como nenhum outro personagem shakespeariano ou de qualquer outro autor até então o fizera.

Prova disso é o fato de que na exposição da Royal Academy de 1852, dois pintores, Arthur Hughes (*Ophelia*) e John Everett Millais (*Ophelia*), competiram com quadros que tratavam do mesmo tema: Ofélia. Os pintores, é claro, não sabiam da enorme coincidência até o dia da abertura da exposição. Além dessas duas Ofélias, é bom lembrar que havia ainda uma terceira Ofélia, a de Henry Nelson O'Neill, *Scene from Hamlet*, que mostrava a personagem ajoelhada diante de seu irmão Laertes.

Outras pinturas, fotografias, ilustrações e mesmo esculturas poderiam ser analisadas e, com certeza, forneceriam material riquíssimo sobre a cultura e sociedade inglesa no século XIX e, especialmente, sobre a representação feminina. Cada uma das imagens iluminaria uma faceta diversa de como a figura de Ofélia foi apropriada na época. As fotografias psiquiátricas, por exemplo, são registros muito ricos da construção da loucura e histeria feminina pelo olhar médico. As *cartes de visites* constituem valiosos documentos históricos, pois registram as atrizes que encenaram Ofélia. Outro estilo de retrato, similar aos das atrizes, era o *keepsake portrait*, retratos pessoais ofertados como *souvenirs* a amigos, familiares e namorados; a existência de vários desses retratos em que as jovens vitorianas aparecem trajadas de branco e com uma coroa de flores à cabeça indica a popularidade da imagem de Ofélia na época. Esses *portraits* não ficavam restritos à esfera privada: muitos eram expostos ao público na forma de álbuns. Alguns eram reunidos, inclusive, aos retratos das *cartes de visites*, na forma de álbuns ou catálogos, como os conhecidos *The Shakespeare gallery: containing the principal female characters in the plays of the great poet* (1836) e *The heroines of Shakespeare* (1848), organizados por Charles Heath.

Quando analisamos a representação visual de Ofélia no século XIX em sua totalidade, considerando os vários meios nos quais a imagem da personagem é

⁹⁵Agradeço ao serviço dos arquivos da Royal Academy of Arts por gentilmente me enviar a lista das pinturas de Ofélia até o início do século XIX.

disseminada – as *cartes de visites*, os *keepsake portraits*, as fotografias médicas e, sobretudo, a pintura – concluímos que as influências são mútuas. Ofélia dialoga com o imaginário vitoriano como nenhuma outra personagem feminina até então o fizera. Por sua vez, as imagens de Ofélia que o século XIX produz, em grande parte, espelham as jovens e as atrizes da época. Um exemplo que ilustra esta influência é a pintura *Ophelia* de Marcus Stone, em que a heroína retratada tem claros traços de uma jovem vitoriana:



Figura 17 - Marcus Stone *Ophelia*, 1896

A pintura *Ophelia* de Millais se distingue por privilegiar o diálogo com o texto shakespeariano. Diferente dos *keepsake portraits* e das *cartes de visites*, o que Millais quer representar não é a mulher vitoriana, mas sim a morte de uma personagem imaginada por Shakespeare, traduzindo em pintura o texto poético.

A figura da mulher suicida, freqüentemente associada à Ofélia, perpassa o imaginário vitoriano. Na próxima seção discuto a presença da suicida na cultura do século XIX. Fiz a opção de analisar a pintura *Ophelia* de Millais porque ela revoluciona a representação pictórica da personagem; Millais mostra Ofélia parcialmente afogada, aludindo às palavras dos coveiros sobre seu provável suicídio: ela busca "*voluntariamente* a salvação" (V. i., grifo meu).

3.2 AS MULHERES VITORIANAS, O SUICÍDIO E A IDÉIA DA REDENÇÃO

1.º Coveiro: *Deve ser enterrada em sepultura cristã aquela que buscou voluntariamente a salvação?*

(....)

Deve ter sido "se offendendo", nem pode ser de outro modo.

(Hamlet, V.i)

Laertes: *Deitai-a pois por terra, e dessa carne*

Bela e impoluta brotarão violetas!

E tu, grosseiro padre, ouve o que digo –

Minha irmã vai ser anjo de bondade,

Enquanto tu uivares no teu túmulo.

(Hamlet, V. i.)



Figura 18 - G. F. Watts. **Found Drowned**. Oil on canvas. ca. 1848-50

Shakespeare inaugura, com sua personagem Ofélia, a temática da suicida poética, mas é principalmente o século XIX que 'ressuscitará' essa Ofélia. Sua morte

será um dos principais tropos ligados à sua representação visual. Como sugerem Elizabeth Bronfen (1996), Dijkstra (1986), Gilbert e Gubar (2000), Nicolletti (2003) e outros, imagens de mulheres loucas, adoentadas, prestes a morrer ou mortas tornam-se um clichê. Talvez não seja exagerado afirmar que em nenhum momento da história da arte ocidental a morte tenha estado tão presente e tão diretamente associada à figura da mulher do que na Inglaterra do século XIX.

É importante lembrar que a obsessão com o culto da morte de uma bela mulher está ligada ao Romantismo e se acentua no período vitoriano, época de valores morais rígidos, na qual a sexualidade socialmente permitida era restrita à esfera da família. Imagens de belas mulheres mortas ou adormecidas num sono profundo invadem e permeiam as artes visuais, confirmando uma obsessão masculina perversa que tem na morte um ideal da submissão feminina, pois, como diz Dijkstra, *"many males could barely look upon a sleeping woman without imagining her to be virtuously dead"* [muitos homens mal podiam olhar uma mulher adormecida sem imaginá-la virtuosamente morta] (DIJKSTRA, 1988, p.61).

Há, portanto, uma indagação que merece ser investigada: será que a representação estetizada da morte tem gênero? Parece-me correto sugerir que sim, o que faz valer a polêmica proposição de Edgar Allan Poe: "A morte de uma bela mulher é, sem dúvida alguma, o tópico mais poético do mundo".⁹⁶

As implicações dessa citação já foram examinadas detalhadamente por críticos como Elizabeth Bronfen, em *Over Her Dead Body* (1996), e Bram Dijkstra,

⁹⁶É interessante observar que se a modelo não se encaixar nos padrões de beleza dominantes e for, por exemplo, obesa, ou mesmo, se o corpo foi modificado por força de uma doença degenerativa, a afirmação de Poe, de fato, não se aplica. Elizabeth Bronfen demonstra bem esse fenômeno, que ela chama de "the violence of representation" [a violência da representação] com os desenhos que Ferdinand Hodler fez da amante nos estágios final de seu câncer (ver BRONFEN, 1996, p.39-55). Bronfen faz a provocativa – porém importante – pergunta: *"[Do these images] scandalise us because they force us to engage with the obscenity of death?"* [Essas imagens nos escandalizam porque elas nos convidam a refletir sobre a obscenidade da morte?] (BRONFEN, 1996, p.45). A representação da morte de um homem, mesmo que ele seja belo, sempre causará outros tipos de efeitos: a idéia de valentia, virilidade, violência, medo etc.

em *Idols of Perversity* (1986). Tanto Bronfen como Dijkstra argumentam que o corpo feminino é culturalmente construído como o local da alteridade e que a arte encena as mortes de mulheres bonitas para articular os seus medos e as suas fantasias. Bronfen observa que em várias culturas há mitos que relacionam a mulher com a morte e o útero como túmulo (*woman-death-womb-tomb*): a dádiva da vida se desdobra na dádiva da morte. Como não podemos entender a morte, esta se torna um temor que somente pode ser mediado por meio da morte do "Outro", um lugar, portanto, de alteridade. Por outro lado, Young observa que a morte de belas mulheres que, por 'loucura' ou outro 'desvio', não se acomodavam aos estereótipos sociais aceitáveis, oferecia a oportunidade da contemplação da fantasia da 'sexualidade feminina descontrolada' (YOUNG, 2002, p.282).

Dijkstra adiciona outra dimensão importante à associação da bela mulher com a morte: o martírio, um aspecto que se torna um dos modos mais apropriados para representar os valores espirituais transcendentais de uma pura e "heróica" mulher. A recorrência das imagens das mártires suicidas na cultura vitoriana, por este viés, surgiria como uma resposta a esse anseio masculino.

De fato, o suicídio povoa o imaginário popular do século XIX de tal forma que se falava sobre a "moda do suicídio", muito provavelmente inspirada pelo personagem trágico e romântico Werther, protagonista de *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe. Esta verdadeira "febre de Werther" torna-se o emblema do suicídio romântico para os jovens da Alemanha, França e Inglaterra. Werther transforma-se no protótipo do mártir condenado por um amor não correspondido e pelo excesso de sensibilidade. Esclarece Richard Friedenthal:

Houve uma epidemia de Werther: uma febre de Werther, (...) caricaturas de Werther, suicídios à la Werther. Sua memória era solenemente celebrada na sepultura do jovem Jerusalem, o rapaz em quem foi inspirado, enquanto que os clérigos faziam sermões contra o vergonhoso livro. E tudo isso se prolongou, não por um ano, mas por décadas; e não apenas na Alemanha, mas também na Inglaterra, na França, na Holanda e na Escandinávia. O próprio Goethe observou com orgulho que até os chineses tinham pintado Lotte e Werther em porcelana; seu maior triunfo pessoal foi quando Napoleão lhe disse, num encontro que lera o romance sete vezes.

(...)

Quando a epidemia estava no auge, um certo oficial comentou: "Um sujeito que se mata por causa de uma garota com quem ele não pode dormir é um idiota, e um idiota a mais no mundo não faz a menor diferença." Havia vários idiotas no mundo (apud ALVAREZ, 1999, p.206).

A sensibilidade excessiva que irrompeu no final do século XVIII surge como reação aos limites e regras racionais do período neoclássico e o suicídio, o modo trágico e romântico de viver e matar a vida vira moda. A vida, então, é vivida como se fosse uma ficção, e o suicídio é interpretado como um ato poético⁹⁷. Freud argumenta que a vida é diferente da literatura, apesar de buscarmos

no mundo da ficção, na literatura e no teatro, uma compensação por aquilo que se perdeu na vida. Lá nós ainda encontramos pessoas que sabem morrer – que, de fato, até conseguem matar outra pessoa. É só lá, também, que se preenche a condição que torna possível para nós uma reconciliação com a morte; qual seja, a de que por trás de todas as vicissitudes da vida, nós ainda consigamos preservar uma vida intacta. Pois é realmente muito triste que a vida tenha que ser como uma partida de xadrez, onde um único movimento em falso pode nos obrigar a abandonar o jogo, mas com a diferença de que não podemos jogar uma segunda partida, não podemos pedir revanche. No reino da ficção, nós encontramos a pluralidade de vidas de que necessitamos. Morremos junto com o herói com quem nos identificamos, mas, ao mesmo tempo, sobrevivemos a ele, e logo estamos prontos a morrer novamente e com igual segurança junto com outro herói (apud ALVAREZ, 1999, p.209).

Com efeito, como argumenta Alvarez, no apogeu do romantismo, "a própria vida era vivida como se fosse ficção, e o suicídio se tornou um ato literário, um gesto histórico de solidariedade para com qualquer herói ficcional que fosse a coqueluche do momento" (ALVAREZ, 1999, p.209). Cabe também enfatizar que na Inglaterra oitocentista, de maneira geral, o público leitor tinha uma atitude intensamente pessoal para com os personagens literários. Muitas vezes, os personagens tornam-

⁹⁷O poeta romântico, nas palavras de Shelley, "florece e murcha como uma planta sensível" (apud ALVAREZ, 1999, p.202). De fato, muitos poetas românticos ingleses tiveram uma morte prematura: Keats morreu com 25 anos, Shelley, com 29 e Byron morreu com 36. Coleridge, apesar de falecer com uma idade mais avançada, aborda o tema do suicídio em sua obra e tem uma "existência póstuma" (ALVAREZ, 1999, p.205) com 30 anos de consumo de ópio. Baudelaire também era viciado em ópio.

se maiores do que a obra em si, de forma que a fronteira entre a realidade e a ficção torna-se muito tênue. Por mais que os poetas defendessem a idéia da impessoalidade da arte, o público relutava em vê-la desta forma.

Ofélia, como vimos, foi modelo de virtude para as moças vitorianas; foi também um exemplo de histeria feminina para os psiquiatras; e, apesar de não ter causado uma febre de suicídios à moda de Werther, também serviu de exemplo para outras figuras suicidas nos palcos. É possível que a imagem de Ofélia na iconografia e no teatro possa ter influenciado alguns dos suicídios por afogamento que aconteciam em Londres, no rio Tâmisa.

Como explica Lisa Nicoletti (2003), no século XIX, a Inglaterra foi inundada com imagens de mulheres que haviam se suicidado por afogamento. A imagem da suicida invade os jornais, penetra na literatura, aparece nos palcos e é exibida em belas pinturas que adornam as paredes dos museus. Estas suicidas eram mulheres que não se encaixavam nos rígidos moldes da moral da época: prostitutas, divorciadas, mães-solteiras, mulheres abandonadas e sem recursos financeiros. Ser rejeitada pelo marido ou amado nessa época significava um destino trágico – as chances de um futuro casamento eram praticamente nulas e essas mulheres permaneciam à margem da sociedade.

Se para os fervorosos seguidores de Werther o suicídio parece ter sido um "gesto mais extremo e dramático de desprezo que se podia dirigir a um enfadonho mundo burguês" (ALVAREZ, 1999, p.209), o suicídio feminino na água funciona como uma espécie de purificação simbólica de uma sociedade que precisava ser "limpa". Ilustrações ajudavam a promover esta idéia; por exemplo, a edição ilustrada de *David Copperfield* traz a "decaída" ("*fallen woman*") Martha contemplando o suicídio. No teatro, as heroínas pecaminosas das peças *The Scamps of London* (1843) de W. T. Moncrieff, *The Rogues of Paris* (1843) e *The Bohemians* de Edward Stirling (1844), *London by Night* de Charles Selby (1844) e *The Drunkard's Children* de George Cruikshank (1848), afogavam-se e, desta maneira, "purificavam" seus pecados todas as noites para o público.

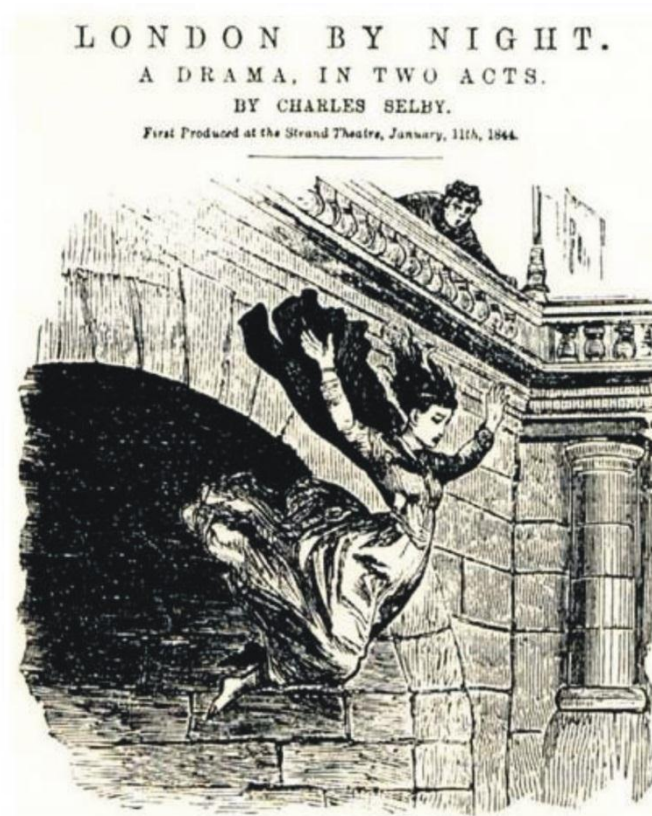


Figura 19 - Ilustração da peça *London by night*

O suicídio feminino transborda as fronteiras da ficção e se torna um produto de consumo, por exemplo, para o turismo. Um guia turístico da cidade de Londres, *London and London Life*, provavelmente querendo enfatizar o lado sinistro da cidade à noite, trazia a ilustração de uma "decaída" apreendida pela polícia por tentar atirar-se de uma ponte, um acontecimento, aparentemente, não raro na madrugada de Londres (NICOLETTI, 2003, p.7).

Nas ilustrações vitorianas, as suicidas são geralmente figuras solitárias que aparecem espacialmente distantes da catedral de Saint Paul, em alguma esquina escura e ameaçadora, próximas da ponte de Waterloo⁹⁸ ou Blackfriars. A presença

⁹⁸Em Londres, a ponte de Waterloo era conhecida como a "ponte dos suspiros" e foi emblematicamente um monumento do suicídio pelo poema de Thomas Hood de 1844, *"The Bridge of Sighs"* e pelo guia da cidade, *London*, de Charles Knight (1844). O livro de Walter Thornbury, *Haunted London*, proclamava que a ponte de Waterloo era um *"a spot frequently selected by unfortunate"*

da catedral no horizonte destas imagens representa a possibilidade de redenção espiritual. O suicídio por afogamento é também simbólico, pois a água purificaria os hábitos pecaminosos. Como Foucault observa, "enquanto a civilização, a vida em sociedade, os desejos imaginários suscitados pela leitura de romances ou espetáculos de teatro provocam males dos nervos, o retorno à limpidez da água assume o sentido de um ritual de purificação; nesse frescor transparente renasce-se para a própria inocência de cada um" (FOUCAULT, 1978, p.313).

A água é, então, o elemento do suicídio redentor e artistas e escritores exploram as associações femininas com esse elemento para enfatizar a idéia do martírio e da expurgação dos pecados. Assim, os corpos das afogadas se tornavam puros, quase sagrados, e o suicídio feminino tornava-se um fenômeno religioso com propriedades redentoras: era por meio dele que a mulher que caiu no pecado poderia redimir-se perante uma sociedade altamente repressora. A violência do ato do suicídio foi transformada numa "violência benéfica" para a sociedade, um ato de sacrifício romântico; como diz Foucault: "[e]ssa violência era como a promessa de um batismo" (FOUCAULT, 1978, p.118); era neste batismo, i.e., na sua morte, que a mulher poderia "renascer" purificada para a sociedade.

É interessante perceber que a descrição do suicídio varia de acordo com o gênero. *Grosso modo*, quando um homem se mata, o ato do suicídio é narrado de forma violenta, enquanto o suicídio feminino é descrito como uma entrega bonita e "natural". Quando comparamos, por exemplo, a descrição do afogamento em *Ricardo III* (I.iv.) com o de Ofélia, vemos como são radicalmente diferentes: "*O Lord, me thought what pain it was to drown!/What dreadful noise of waters in mine ears!/"*

women who meditate suicide, on account of its solitude and privacy" [lugar freqüentemente selecionado por mulheres desafortunadas que pensavam no suicídio, devido à sua solidão e privacidade] (NICOLETTI, 2003, p.5) De acordo com o estudo de Nicoletti, entretanto, a ponte de Waterloo foi mitologizada por estas imagens e foi responsável por menos do que 15% dos suicídios que aconteceram na época vitoriana. Para um melhor entendimento sobre o suicídio feminino por afogamento na época vitoriana, ver Nicoletti (2003).

What sights of ugly death within my eyes!"⁹⁹ Na literatura, raramente os detalhes da morte feminina eram divulgados. O imaginário sobre o suicídio feminino permitiu que se criasse a idéia errada de que não apenas havia mais mulheres suicidas do que homens, mas que os métodos escolhidos eram também diferentes – as mulheres deveriam se suicidar "femininamente" e a água era o elemento mais apropriado. Como argumenta Simone de Beauvoir:

Há uma saída para a mulher que chega ao fim de sua recusa: suicídio. Mas parece que o emprega menos amiúde do que o homem. As estatísticas são muito ambíguas a esse respeito; mas as tentativas de suicídio são mais freqüentes entre as mulheres. (...) Isso também, em parte, porque os meios brutais lhes repugnam: quase nunca empregam armas brancas, nem armas de fogo. *Afogam-se de bom grado, como Ofélia, manifestando a afinidade da mulher com a água passiva e noturna e na qual parece que a vida pode passivamente dissolver-se* (BEAUVOIR, 1980, p.375, grifo meu).

A proliferação das imagens da suicida, que "passivamente se dissolve", no teatro, na pintura e na literatura, ilustra a veiculação de um discurso típico do século XIX: a mulher é o sexo frágil (em todos os sentidos) e passivo e não está apta a enfrentar as demandas e obstáculos de uma sociedade industrializada opressora e, portanto, deve se restringir à nobre responsabilidade de cuidar do bem-estar dos filhos e do marido.

No entanto, a partir de 1870, encontramos vozes femininas que se rebelam. Em 1873, Woolson, por exemplo, denuncia que as mulheres casadas "*had acquired a taste for a variety of forms of 'slow suicide'*". [adquiriram o gosto por formas variadas de suicídio lento] (Apud DIJKSTRA, p.29), enquanto Tennie Claflin, no livro *Constitutional equality* (1871), argumenta que o casamento confinava a mulher a

⁹⁹O suicídio de Lady Macbeth parece diferir dos demais suicídios da heroínas shakespearianas. O fim de Lady Macbeth, "*tis thought, by self and violent hands took off her life*" (V. ix.). A morte de Julieta, apesar de ter sido com uma adaga, não se configura como violenta devido ao pacto romântico dos personagens principais. O suicídio de Lucrecia também é romântico e moral, pois ela restitui a honra do marido. Cleópatra se prepara longa e dramaticamente para se "unir ao amado" e dá cabo da vida com o veneno de duas serpentes para morrer. A filha do Carcereiro, que, louca por seu amado não corresponder o seu amor, quase se afoga num riacho cantando músicas parecidas com as de Ofélia, também é um quase suicídio estético. Via de regra, a descrição do suicídio dos personagens masculinos enfatiza-a violência do ato.

uma existência de "camisa de força", que é "*the end of woman's individual existence*" [o fim da existência individual da mulher]. Em outras palavras, ambas as autoras verbalizam um sentimento emergente que questiona o mito do anjo do lar. À medida que discursos como os de Woolson e Claftin ganham cada vez mais adeptas, Dijkstra explica que, nas artes, as imagens de mulheres mortas aumentavam (DIJKSTRA, 1886, p.31), numa demonstração de como a apropriação da mulher como objeto estético na representação da morte serve, ao mesmo tempo, para exorcizar o medo do homem e para fortalecer o discurso patriarcal dominante.

O suicídio por afogamento de Ofélia, continuamente representado nos quadros do século XIX, constituiu, possivelmente, o exemplo mais pungente da morte bela e passiva de uma mulher.

3.3 OPHELIA DE MILLAIS: A GLAMOURIZAÇÃO DA MORTE.

Ofélia poderá, pois, ser para nós o símbolo do suicídio feminino.

Gaston Bachelard

Elizabeth Bronfen a chama de a "epítome das temáticas" (BRONFEN, 1996, p.1), o filósofo Schopenhauer, de "musa" (apud DOLLIMORE, 2001, p.175). Bataille a associa ao erotismo e afirma que ela é a "expressão mais completa da vida" (BATAILLE, 1986, p.59). René Girard sustenta, no entanto, que na cultura ocidental ela é a pior violência a que o ser humano pode sujeitar-se (apud BRONFEN, 1996, p.46). A morte é, portanto, um assunto controverso, tabu, mórbido, sussurrado em salas de espera de consultórios médicos, silenciado em inóspitos corredores de hospitais, evitado por parentes próximos do moribundo, expulso dos nossos sonhos; à margem do discurso do cotidiano. Embora nos afastemos da morte em nosso dia-a-dia, não podemos negar a sua presença na filosofia, na literatura e nas artes visuais.

As imagens de Ofélia, como vimos, aparecem de maneira esparsa no século XVIII e é no século XIX que a personagem cativa definitivamente a imaginação

dos pintores, que, via de regra, a retratam primeiro de uma maneira sugestiva – Ofélia enlouquecida ou distraída, dirigindo-se ao riacho ou sentada na beira do riacho –, depois, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, mais diretamente, ou seja, ela aparece no riacho já morta ou prestes a morrer. Nota-se na maioria das pinturas que representam a morte de Ofélia, a preocupação em representar na tela a cena que, na peça, é somente descrita por Gertrudes.

No caso específico do grupo de pintores e poetas que se autodenominavam "Pré-Rafaelitas", o compromisso com o texto fica evidente. Como explica Elizabeth Prettejohn em *The Art of the Pre-Raphaelites* (2002, p.135), a arte visual Pré-Rafaelita tem uma natureza essencialmente literária, uma vez que dramatiza assuntos retirados da literatura e da poesia.

A primeira representação da morte de Ofélia (YOUNG, 2002, p.338) é anônima, intitulada "Ophelia and the fates" que ilustrava o popular livro de Anna Jameson, *Characteristics of Women, Moral, Poetical, and Historical, with Fifty Vignette Etchings* (1832), analisado no primeiro capítulo. Esta xilogravura mostra uma Ofélia deitada com os seios desnudos e um dos braços esticado acima da cabeça. O rio não aparece claramente, vem como uma sugestão, e no centro da gravura vê-se uma lua crescente. Cercando o corpo de Ofélia estão as três Fúrias que, com seus braços estirados acima do corpo da heroína, cuidariam do destino da infeliz vítima.

Em 1832, Eugène Delacroix, aparentemente fascinado pelas possibilidades de representar uma mulher parcialmente desnuda e prestes a morrer, pinta a primeira de uma série de quatro Ofélias que retratam a mesma cena. A última pintura, de 1853, talvez a mais famosa, está exposta no museu do Louvre. Mostra uma Ofélia dramática e sensual, segurando um galho frágil e já parcialmente imersa na água. O xale preto que ela segura contra o peito deriva da convenção cênica do 'enterro de Polônio' (já aludida no capítulo anterior), e, ao mesmo tempo, remete à cor tradicionalmente usada e (ou) associada a Hamlet, seu amado. Seu olhar melancólico se dirige ao espectador do quadro como que suplicando por ajuda. Seus seios, tal qual a reprodução de Bartolozzi em 1794 (ver figura 16) e como representados

em *Ophelia and the fates*, estão desnudos e o seu vestido, parcialmente molhado, revela as curvas do corpo da modelo. Ofélia é cercada por uma vegetação densa e escura que contrasta com a luz que seu corpo recebe. Evidentemente, o corpo praticamente nu é ressaltado, tornando o quadro extremamente sensual, lembrando as várias pinturas de mulheres nuas no século XIX que, segundo Young (2002, p.339), funcionavam para satisfazer as fantasias eróticas do homem vitoriano.



Figura 20 - *Ophelia* de Eugène Delacroix (1853)

Em 1843, o escultor Auguste Préault cria um baixo-relevo do afogamento de Ofélia, provavelmente inspirado pela *performance* da inglesa Harriet Smithson nos palcos de Paris.



Figura 21 - Auguste Prèault. *Ophelia* (200 x 75) bronze

Exposta no Musée D'Orsay em Paris

Hector Berlioz, casado com a atriz, compôs a obra musical *La mort d'Ophélie*, adaptando o monólogo de Gertrudes. Nina Auerbach explica a apropriação de Ofélia pelos franceses: "*For the Victorian Ophelia had secret and seditious French connections. In the 1820s, French Romantics made of her a cult figure embodying their own turbulent hopes; for Berlioz, Hugo, and Delacroix, Ophelia swelled into a magic symbol of an erotic and aesthetic awakening*" [Pois a Ofélia vitoriana tinha conexões secretas e desleais com os franceses. Na década de 1820, os românticos franceses tornaram-na uma figura "*cult*", que incorporava as suas próprias esperanças turbulentas; para Berlioz, Hugo e Delacroix, Ofélia se expande em um símbolo mágico de um despertar erótico e estético] (AUERBACH, 1987, p.282). As imagens da morte de Ofélia feitas por Delacroix e Prèault ilustram bem o interesse dos franceses em ligar a morte de Ofélia à sua sexualidade, aspecto menos ressaltado pelos artistas ingleses.

Mesmo com toda a popularidade das Ofélias de Delacroix, nenhuma imagem que represente a morte de Ofélia entrou no imaginário popular tão fortemente como a *Ophelia* de Millais. Exibida pela primeira vez em 1852 pela Royal Academy Exhibition, hoje ela faz parte do acervo da Tate Gallery¹⁰⁰ em Londres. Millais pinta Ofélia dentro do riacho e é esse fato que causou escândalo entre os críticos da Royal Academy of Arts que foram incapazes de apreciar o quadro.

¹⁰⁰Em 2004, em viagem de pesquisa à Inglaterra, tive a oportunidade de ir à Tate Gallery e apreciar *Ophelia*. Fiquei impressionada com o tamanho da tela (76 x 112cm), que ocupa uma parede inteira, recebendo grande destaque.

Os críticos esperavam que Millais seguisse a representação visual de Ofélia na pintura que poetiza e estetiza a morte da heroína. Ofélia era sempre uma bela ninfa a caminho do riacho, mas nunca mergulhada nas águas, nunca com os lábios entreabertos em busca de ar. Na época, houve um escândalo – portanto, criou-se uma "popularidade negativa" e posteriormente, na história da pintura, passou a ser uma das principais atrações da Tate Gallery de Londres.

Este quadro de fato revoluciona a história pictórica de Ofélia, de modo que não seria exagerado nos referirmos à representação de Ofélia nas artes visuais como "antes de Millais" e "depois de Millais"¹⁰¹. É pelo menos isso que comprovam as inúmeras reproduções paródicas que lhe prestarão homenagem ao longo de mais de um século e meio após a sua primeira exibição (ver Anexo 4)¹⁰².

Trata-se da morte de uma jovem, cuja beleza é firmemente estabelecida no texto shakespeariano: todos os personagens principais se referem a ela como 'querida Ofélia', 'celestial Ofélia', 'formosa, mais que bela', 'a bela Ofélia', 'ninfa' 'linda Ofélia', "marmóreo seio" etc. Mesmo na cena anterior à sua morte, a cena da loucura, Laertes reafirma a beleza da irmã: "Tudo ela muda em graça e em beleza". No entanto, é somente na descrição de sua morte que sua beleza ganha um estatuto singular:

¹⁰¹Com efeito, Anne Thompson e Neil Taylor, editores do mais recente Q2 de *Hamlet* (2006), da prestigiosa Arden, além de prestigiar Ofélia na capa, referem-se às pinturas que representam Ofélia como "pré" e "pós" Millais (THOMPSON e TAYLOR, 2006, p.27-28). Ou seja, o marco de *Ophelia* na representação visual de Ofélia é senso comum entre os estudiosos.

¹⁰²As Ofélias das versões fílmicas de *Hamlet* dos diretores Laurence Olivier (1948), Grigori Kozintsev (1964), Franco Zeffirelli (1990) e Kenneth Brannagh (1997) fazem alusões visuais diretas ao quadro de Millais. Hitchcock em *Um corpo que cai* parodia a pintura e o fotógrafo Victor Burgin faz uma releitura de ambos, Hitchcock e Millais, em sua série fotográfica. O fotógrafo americano Gregory Crewdson em 2001 faz uma paródia que ao mesmo tempo homenageia e critica a famosa pintura. Encontrei uma "versão hiper-realista" da *Ophelia* de Millais feita pela artista escocesa Julie Roberts de 2003. Essas são apenas algumas das inúmeras Ofélias que prestarão homenagem a *Ophelia* de Millais (Ver Anexo 4).

Onde um salgueiro cresce sobre o arroio,
 E espelha as flores cor de cinza na água;
 Ali, com suas líricas grinaldas
 De urtigas, margaridas e rinúnculos,
 E as longas flores de purpúrea cor
 A que os pastores dão um nome obscuro
 E as virgens chamam de "dedos de defunto",
 Subindo aos galhos para pendurar
 Essas coroas vegetais nos ramos,
 Pérfido, um galho se partiu de súbito,
 Fazendo-a despenhar-se e às suas flores
 Dentro do riacho. Suas longas vestes
 Se abriram, flutuando sobre as águas;
 Como sereia assim ficou, cantando
 Velhas canções, apenas uns segundos,
 Inconsciente da própria desventura,
 Ou como um ser nascido e acostumado
 Nesse elemento; mas durou bem pouco
 Até que as suas vestes encharcadas
 A levassem, envolta em melodias,
 A sufocar no lodo¹⁰³. (p.145)

As imagens contidas nessa descrição irão contribuir imensamente para fortalecer a relação da beleza de Ofélia com a sensualidade, fluidez e loucura. Juntas, estas imagens compõem um retrato de uma bela jovem que, coroada de flores e agarrando-se a frágeis lírios d'água, é engolida pela cruel correnteza do riacho e levada à morte.

A linguagem de Gertrudes é carregada de alusões mitológicas que sugerem associações da mulher com a natureza. O salgueiro "espelha" sua beleza, como se estivesse olhando para um espelho; um galho é "pérfido", e o riacho está "chorando" (observe-se que a tradução de Mendonça omite a personificação do texto original: "*the brook is weeping*"). Ofélia é uma "ninfa" ou uma "sereia", "um ser nascido e acostumado a esse elemento". Enfim, há uma harmonia entre a natureza humanizada e a imagem de Ofélia como criatura que, nascida na natureza, retorna a ela no momento

¹⁰³Para outras leituras da descrição da morte de Ofélia, ver: "The nature of will" in: Rebecca West, *The court and the castle*. London: Macmillan, 1958; "Conflicting loyalties. Hamlet" in: *Women's worlds in Shakespeare's plays*. Newark: University of Delaware Press, 1977; JENKINS, Harold (Ed.). *Hamlet*. Arden Shakespeare. Walton-on-Thames: Methuen & Co. Ltd, 1997; e THOMPSON, Ann e TAYLOR, Neil (Eds.). *Hamlet*. The Arden Shakespeare. London: Thomson Learning, 2006.

de sua morte. Por outro lado, fica claro que a harmonia na relação de Ofélia com a natureza não pode ser sustentada, assim como a água não pode sustentar o corpo de Ofélia para sempre. Afinal, ela é uma ninfa "inconsciente da própria desventura", e a sereia é uma "poor wretch" ("pobre infeliz", também ausente na tradução de Mendonça). Mais impressionante é notar as conotações sexuais dos "dedos de defuntos" na guirlanda de Ofélia, associados pelos pastores "liberais" (ausente da tradução) e pelas virgens "frias" (ausente da tradução) à forma fálica. A linguagem dos pastores é "obscena" enquanto a das virgens é "fria" e as flores fálicas são associadas à morte. O universo pastoral criado pela Rainha é problematizado e acredito que Shakespeare aproveita esse momento para sublinhar o tema da corrupção e podridão que permeia a peça toda.

A descrição que Gertrudes faz da morte de Ofélia foi enaltecida por muitos críticos, dada a sua característica poética. Porém, mais do que um elemento 'decorativo', o monólogo de Gertrudes reforça as características iconográficas de Ofélia em Hamlet. Ela cria um *tableau* visual e impressiona justamente pela sua qualidade pictórica. A morte de Ofélia é 'embelezada' pela Rainha, que a descreve a partir das flores com as quais Ofélia é associada, numa linguagem que enfatiza a beleza da natureza ao invés do horror da cena.

Cabe ressaltar que se trata da *descrição "pictural"* (LOUVEL, 2006, p.199) de uma cena provavelmente jamais vista por Gertrudes. As imagens que Gertrudes emprega funcionam como um pincel e pintam um quadro belo e poético da morte da heroína shakespeariana, saturando o texto de efeitos plásticos. O solilóquio de Gertrudes, deste ponto de vista, torna-se um exemplo paradigmático de um poema "ekfrástico", como definido por Louvel, ou seja, um texto descritivo de caráter "pictural", que convoca a imagem, "como num quadro" (p.193), impressão¹⁰⁴ esta

¹⁰⁴Louvel comenta sobre uma certa quebra da narrativa que o poema ekfrástico, ou o "iconotexto" provoca. Há um efeito de suspensão cujo objetivo maior é a função poética, "com a descrição pictural funcionando como um tropo que operaria um desvio em direção a um sentido "figurado", uma "translação". (LOUVEL, 2006.) Há, de fato, uma 'quebra' na narrativa, Gertrudes assume uma voz poética que destoa de suas demais falas, levando críticos como Jenkins a afirmar que ela incorpora a função dramática do coro (JENKINS, 1997, 546).

que deve estar necessariamente presente na mente do leitor à medida que ele lê o texto. Como explica Louvel, textos como a descrição da morte de Ofélia são textos que convidam a uma "translação", i.e., a passagem de um sistema de representação (o texto) para outro (a pintura).

Não é à toa, portanto, que os mais diversos pintores e ilustradores tenham se servido da descrição de Gertrudes¹⁰⁵ como fonte para as suas obras: o texto certamente convida a reinterpretações visuais.

A Ofélia visual de Millais faz jus à poética Ofélia textual de Shakespeare, tal qual Gertrudes a descreve, e se torna a quintessência de uma "bela mulher morta":



Figura 22 - *Ophelia* (Millais, 1851-2)

Uma característica marcante nesta pintura é a beleza da modelo Elizabeth Siddall, então com dezenove anos. Os detalhes da fecunda natureza que a cerca,

¹⁰⁵Essa é a tese principal do artigo "Framing Ophelia: representations and the pictorial tradition" de Kaara Peterson (1998). Segundo a autora, a história pictorial de Ofélia se resume a uma série de repetições da narrativa de Gertrudes. Kaara, no entanto, não considera a importância das representações da loucura, que não se reportam ao discurso de Gertrudes e figuram como parte importante dentro do *corpus* iconográfico de Ofélia. As imagens da loucura de Ofélia, como mencionado acima, influenciaram e serviram de modelo para a psiquiatria do século XIX.

das flores belas e coloridas sempre estão presentes. O riacho, que é o leito de morte de Ofélia, aparece mais como um elemento de acolhimento como se, num abraço fluido, ele recebesse sua ninfa e sereia que se rende, como Gertrudes descreve, "ao seu próprio elemento". Não é só a água que acolhe Ofélia, mas é também Ofélia que a recebe, em uma mútua aceitação, numa união sacralizada.

A expressão na face da Ofélia moribunda é pacífica, exemplo de uma entrega quase voluptuosa – porém, um traço marcante no rosto é o olhar que mantém uma expressão perturbadora. Seus olhos semi-abertos tornam difícil definir se ela já está morta ou se resta alguma vida nos olhos sem brilho. A boca encontra-se semi-aberta, e presume-se que estaria ainda a entoar lindas baladas de um amor não-correspondido.



Figura 23 - Detalhe da expressão de Siddall feito para o estudo de *Ophelia* de Millais



Figura 24 - Detalhe da expressão facial de *Ophelia* de Millais

Millais abandona a tradição do vestido¹⁰⁶ branco de Ofélia e a pinta com um vestido brocado de uma prata cintilante, que lembra uma espécie de rede que a envolve inteiramente e cobre todo o seu corpo, inclusive as pernas e os pés. O tecido bordado do vestido deixa entrever a pele alva dos ombros de Ofélia, como uma segunda pele. Ao mesmo tempo, o prateado cintilante dos bordados lembra escamas, muito apropriadas para a descrição de Gertrudes, que diz que Ofélia, "como sereia assim ficou".

A ênfase da pintura, quando rapidamente analisada, é a beleza da heroína e seu destino trágico. Os contrastes mais evidentes de sua feição em termos de cores são os lábios vermelhos e a palidez¹⁰⁷ da face de Ofélia, que também é repetido nas flores vermelhas e brancas. Young sugere que este contraste cria uma alusão ambígua à paixão sexual e à pureza da inocência (YOUNG, 2002, p.341).

Os detalhes acima são facilmente identificáveis, pois a representação pictórica dominante do século XIX é realista¹⁰⁸. Com efeito, Millais pintou o fundo do

¹⁰⁶O vestido foi comprado por Millais especialmente para este quadro num antiquário (YOUNG, 2002, p.341).

¹⁰⁷Dyer explica que na arte ocidental, a morte do corpo branco sempre foi um lugar de veneração e beleza transcendental. A palidez do rosto de Ofélia pode ser associada à chamada "morte branca", i.e., a tuberculose, então uma doença fatal. A "palidez sublime" era reverenciada no século XIX na poesia e na iconografia. (DYER, 1997, p.208-209). A brancura do corpo da "fair Ophelia", ao mesmo tempo que sublima a morte, espelha a sua "ausência" como sujeito. A versão fílmica de Hamlet de Campbell Scott (2001) traz uma nova dimensão para a "fair Ophelia" (fair pode significar uma mulher formosa e justa, mas também aponta à pele clara, branca). Ofélia é encenada pela atriz afro-americana, Lisa Gay Hamilton (ver foto de Campbell nas Ofélias na primeira página desta tese) que usa vestidos de linho sem adornos e o cabelo curto e crespo, contrastando grandemente com Gertrudes, que usa jóias e vestidos de tafetá. É, sem dúvida, uma releitura interessante, pois nos obriga a questionar o nosso olhar e refletir sobre o lugar que a pele negra ocupa nos nossos conceitos da beleza feminina. Ofélia ficou no imaginário popular como uma "bela mulher", mas eu tenho que adicionar: "branca". Uma "bela mulher branca". Não encontrei nenhum material crítico que examine as representações de Ofélia de uma perspectiva dos estudos sobre o racismo, uma questão que pode ser explorada em estudos futuros.

¹⁰⁸Nas artes (literatura, cinema, teatro e na pintura) existem dois significados para "realismo". Um se refere ao conteúdo da obra, i.e., o assunto. Neste caso, a obra realista se preocupa em reconstruir um certo aspecto social e enfatiza assuntos cotidianos e ignora aspectos fantasiosos. O segundo sentido lida com uma *forma representacional* que procura dar uma impressão *convincente* da realidade, criando o efeito de que a obra é 'como a vida é', independentemente de que o assunto

quadro com pinceladas minuciosas durante seis meses antes de pintar a modelo Elizabeth Siddall. A devoção do pintor é religiosa; ele acorda todos os dias às seis horas da manhã e vai ao local escolhido (Ewell, em Surrey, na Inglaterra) e somente retorna às sete da noite (*The art of the pre-raphaelites*, p.155). Millais calcula que passou em torno de 1.500 horas trabalhando no fundo do quadro, apenas detalhando a natureza. A natureza, então, ganha a atenção do pintor por meses e cada centímetro do quadro é considerado de igual importância, de forma que as telas eram divididas em pequenos quadrados, que dividiam o quadro em unidades geométricas. O pintor William Holman Hunt registra em seu livro de memórias o início da obra de Millais: "*The effect of his first square of work in the canvas was enchanting*" [O efeito do primeiro quadrado do trabalho na tela era encantador] (apud *The Art of the pre-raphaelites*, p.156). Segundo Edward T. Cook, Millais trabalhava com uma lupa quando estava pintando o quadro (*Handbook to the Tate Gallery*, p.9).

A natureza é um elemento integrante da imagética da morte de Ofélia, seja para amenizar o impacto do tema da morte, para enfatizar os atributos físicos da personagem ou como metáfora da sua sensualidade e loucura. Em *Ophelia* de Millais, a natureza alcança níveis simbólicos mais complexos. Ao mesmo tempo em que sugere a beleza e torna o quadro mais poético, esta mesma natureza pode simbolizar o perigo da natureza feminina e os riscos de uma sexualidade desenfreada. A vegetação é densa e, portanto, não permite que a luz penetre, o que confere um efeito gótico ao quadro. A natureza deste e de outros quadros que representam as Ofélias mortas ou moribundas, em geral, é extremamente rica e detalhada. No quadro de Millais a vegetação é representada com uma potência impressionante, com grande variedade de plantas, diversas flores coloridas, árvores grandes ou pequenas, como o chorão, presente nas baladas de Ofélia e na descrição de sua morte por Gertrudes, que simboliza o amor não correspondido. Há também troncos sólidos e frágeis (como na descrição de Gertrudes), pedaços de troncos caídos, galhos, capins e folhas. Esses

seja 'cotidiano' ou "estranho" em termos de espaço e tempo. É esse segundo sentido que estou empregando aqui. Para um maior aprofundamento, ver Morris (2003, p.I-6).

elementos não fazem parte apenas da representação visual da morte de Ofélia como "pano de fundo": este arsenal botânico é parte essencial da cena. Seria raro encontrar uma pintura de Ofélia no século XIX que não fizesse uso do simbolismo da natureza, parte inseparável do mito. Cabe assinalar, entretanto, que o rico simbolismo das flores, em específico, é explorado de uma maneira muito mais complexa por Shakespeare na admonição que Laertes faz à Ofélia na cena da distribuição de flores e na descrição que Gertrudes faz da morte de Ofélia. Shakespeare magistralmente associa o simbolismo das flores a muitos aspectos de Ofélia. O primeiro é a sua sexualidade latente¹⁰⁹ e a questão do defloramento. As flores também fazem alusão direta aos rituais do casamento (que poderia ter acontecido, como lembra Gertrudes) e do funeral.

A técnica meticulosa adotada por Millais deliberadamente desafia a tradição visual moralizante da representação da Ofélia, as ilustrações que reforçavam uma visão purificada da heroína e enfatizavam seu *pathos*, virtude e beleza ao invés de mostrar os detalhes de sua morte.

Millais, por outro lado, num esforço extremamente bem-sucedido, consegue o efeito realista que buscava em seu quadro. E é, ironicamente, esse mesmo efeito que é rechaçado por críticos de arte na época:

This is an interpretation of the Queen's description of the death of Ophelia to Laertes, certainly the least attractive and least practicable subject in the entire play. The artist has allowed himself no license, but has adhered most strictly to the letter of the text. Ophelia was drowned chanting snatches of old tunes, and she was 'incapable of her own distress.' Thus the picture fulfills the conditions of the prescription, but there are yet other conditions naturally

¹⁰⁹A associação das flores à sexualidade feminina na obra shakesperiana não se restringe a Ofélia. Em *A Noite dos Reis*, Shakespeare liga a figura feminina às rosas que uma vez colhidas "*fall that very hour*" (II.iv), i.e., a noção de flora intacta é indicativa da virgo intacta: "*Then let thy love be younger than thyself, / Or thy affection cannot hold the bent: / For women are as roses, whose fair flower, / Being once displayed doth fall that very hour.*" (*Twelfth Night*, II. iv.). Uma personagem que traz associações impressionantes com Ofélia é a Filha do Carcereiro em *Two Noble Kinsmen*, que antes de enlouquecer e tentar o suicídio por não ter seu amor correspondido, colhe flores cantando baladas semelhantes às de Ofélia.

inseparable from the situation, which are unfulfilled (From the Art Journal, 1852, p.174 Apud RHODES, 1999, p.202).

[Trata-se de uma interpretação da descrição da Rainha para Laertes sobre a morte de Ofélia, certamente o assunto menos atraente e menos viável na peça toda. O artista não se permitiu nenhuma licença, aderiu rigorosamente à letra do texto. Ofélia se afogou cantando músicas antigas, 'inconsciente da própria desventura'. Assim, o quadro cumpre as condições prescritas [na descrição], mas há, ainda, outras condições, naturalmente inseparáveis da situação, que não são cumpridas.]

A crítica é feita com base nas "condições ausentes" do quadro que são, aparentemente, a falta de decoro poético para tratar da morte de Ofélia. Outro crítico não se contenta somente em demonstrar seu descontentamento com a pintura, mas também especula sobre o caráter do próprio Millais (publicada no jornal *The Athenaeum* em 1852, apud Rhodes, 1999, p.203):

*there must be something **estrangely perverse** in an imagination which souses Ophelia in a weedy ditch, and robs the drowning struggle of that love-lorn maiden of all pathos and beauty, while it studies every petal of the dandel and anemone floating on the eddy* (RHODES, 1999, p.203, grifo meu).

[deve haver algo de **estranhamente perverso** na imaginação que mergulha Ofélia numa fossa cheia de ervas daninhas e priva o afogamento da donzela apaixonada de todo *pathos* e beleza, enquanto estuda cada pétala dos joios e das anêmonas que flutuam na correnteza.]

Não é somente a pintura que sofre ataques devido ao seu estilo e ao seu assunto, mas seu criador também. A perversidade percebida pelo crítico é o legado romântico do mórbido fascínio com a morte. O artista vitoriano, para o crítico, entretanto, deveria mostrar o mesmo decoro poético que os editores das edições familiares de Shakespeare tiveram, ou seja, Millais deveria ter eufemizado a morte de Ofélia, como outros pintores anteriores o haviam feito.

Mas não é essa a intenção de um artista que, como seus companheiros Pré-Rafaelitas, é fascinado pelas minúcias do detalhe e pretende dar uma descrição *fotográfica* da morte de Ofélia tal qual o texto de Shakespeare a descreve. Em uma de suas cartas, Millais descreve jocosamente o seu envolvimento com a pintura: "[I] am also in danger of being blown by the wind into the water, and becoming

intimate with the feelings of Ophelia when that lady sank to muddy death" [Corro o perigo de ser arrastado pelo vento para dentro da água e me tornar íntimo com os sentimentos de Ofélia quando ela afundou no lodo] (apud RHODES, 1999, p.146).

O uso abundante, talvez excessivo, que Millais faz da natureza domina a pintura e toma conta do corpo de Ofélia. A água verde, limosa e com aspecto estagnado pode também simbolizar a morte de Ofélia. Algumas flores praticamente "brotam" de seu corpo, outras escapam de suas mãos semi-abertas. As algas e outros tipos de plantas também complementam a metáfora visual da morte e defloramento. Como afirma Griselda Pollock:

Floral symbolism was widespread in nineteenth-century art and literature and [the pre-Raphaelite] circle made much use of the particular meanings associated with specific flowers. Flowers have often been used as a metaphor for women's sexuality, or rather their genitals. ... They function as a metaphor which simultaneously acknowledges and displaces those sexual connotations covering or masking the sexualized parts of the body which are traditionally erased (POLLOCK, 2003, p.186-7).

[O simbolismo das flores era comum na arte e literatura do século XIX e o círculo [Pré-Rafaelita] fez muito uso dos significados particulares associados com flores específicas. As flores são freqüentemente usadas como uma metáfora da sexualidade feminina, ou da sua genitália. Elas funcionam como uma metáfora que simultaneamente reconhece e desloca as conotações sexuais que cobrem ou mascaram as partes sexualizadas do corpo que são tradicionalmente apagadas].

As flores pintadas pelos Pré-Rafaelitas são mais detalhadas do que ilustrações botânicas da época¹¹⁰ (*The Art of the Pre-Raphaelites*, p.127) e suas espécies são facilmente identificáveis. As plantas de Millais são pintadas como que isoladamente, de forma que cada uma revela uma 'verdade' própria; mas qual é o significado final da obra?

¹¹⁰Um dos filhos de Millais, John Guille Millais, conta que as flores pintadas por seu pai eram tão realistas que um professor de botânica, sem possibilidades de levar seus alunos ao campo, leva-os para ver as flores na pintura *Ophelia* como se elas fossem tão instrutivas quanto a própria natureza (Disponível em: <http://www.tate.org.uk/opelia/subject_detailrealism.htm>. Acesso em: 5 mar. 2006).

Para observarmos um dos paradoxos presente no quadro, tomo a liberdade de reproduzir a seguir os recortes feitos pelo site da Tate Gallery. Traduza os nomes das flores e o simbolismo comumente associado a elas¹¹¹. As flores da *Ophelia* de Millais são melhor visualizadas separadamente e revelam o empenho do pintor em representá-las meticulosa e realisticamente.



As **ranúnculas** simbolizam ingratidão.



O **chorão**, a árvore que está inclinada sobre o corpo de Ofélia, simboliza o amor abandonado (é também usado por Desdêmona (*Otelo*) antes de sua morte).



As **urtigas** que crescem em volta dos galhos do chorão representam a dor ("líricas coroas de urtigas"), aspecto explorado por alguns pintores. Especificamente para a minha análise, elas adquirem o sentido do martírio.



As **margaridas** que flutuam perto da mão direita de Ofélia representam a inocência.



As **lisimáquias** no canto superior direito da pintura, próximo da moldura, fazem alusão aos '*long purples*' (associados ao formato fático) na peça de Shakespeare.



Os **amores-perfeitos** que flutuam no meio do vestido de Ofélia referem-se ao ato IV, cena v, em que Ofélia distribui as flores ('*that's for thoughts*'). Eles representam o "pensamento" e podem também simbolizar o amor efêmero (vem do francês, '*pensée*').

¹¹¹Disponível em: <http://www.tate.org.uk/ophelia/subject_symbolism.htm>. Acesso em: 4 mar. 2006). Responsabilizo-me pela tradução livre que fiz, inclusive cortando partes que considere desnecessárias para a minha análise. Quanto ao simbolismo das flores, utilizei como fonte tanto o texto do site da Tate Gallery quanto a obra *Shakespeare's Flowers* de Deborah Kerr. Usei, ainda, as informações das longas notas de Harold Jenkins na sua edição de *Hamlet* (edição da Arden). Todas as flores incluídas por Millais em *Ophelia* possuem simbolismos ligados à Ofélia do texto shakespeariano e convidam a estudos futuros.



As **rosas** que flutuam próximas à face da modelo (esquerda), do seu vestido (meio) e as rosas brancas selvagens que crescem na beira do rio (direita) referem-se ao ato IV, cena v quando Laertes chama a irmã de "rosa de Maio". As rosas possuem vários significados, mas os mais comuns são: juventude, amor e paixão.

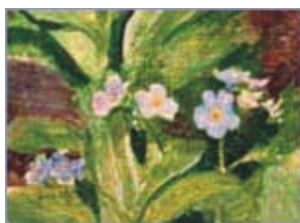


A coroa de **violetas** em volta do pescoço de Ofélia se refere ao ato IV, cena v. 'I would give you some violets, but they withered all when my father died: they say he made a good end...' A Violeta é símbolo de fidelidade e também pode simbolizar castidade e morte de jovens.

As flores a seguir apresentadas foram adicionadas à cena por Millais:



As **barbas-de-bode** podem significar a futilidade (a falta de propósito ou inutilidade) da morte de Ofélia.



As **não-te-esqueças-de-mim** azuis que estão na beira, abaixo das lisimáquias, trazem o significado no nome.



O sofrimento de Ofélia é simbolizado pelo **adonis**, que flutua o vestido e a beira do riacho no próximo aos amores-perfeitos...



...e das **fritilárias** que flutuam entre A **papoula** vermelha com suas sementes pretas representa o sono e a morte.



As flores pintadas por Millais, quando analisadas individualmente, impressionam pela sua beleza; porém, quando vistas na sua totalidade, podem produzir um efeito diverso. As flores, colhidas, já estão passando por um processo de deterioração, as algas também, e podem ser interpretadas como uma extensão de um corpo que se afoga numa água contaminada. Nuances de verde, com tons do verde mais vivo variando até um verde musgo, dominam a pintura e apagam a beleza e vivacidade

das flores. O chorão que Gertrudes descreve está caído e os galhos literalmente apodrecendo sobre o corpo de Ofélia, sem vida.

Enfim, os elementos da natureza, as flores, troncos e água parecem contribuir para uma interpretação contrária daquela geralmente atribuída a eles. Se a água geralmente aparece como batismo e redenção para uma nova vida, mesmo para as suicidas, como podemos julgar esta água lodosa e estagnada, com plantas em estado de putrefação? Se as flores trazem uma riqueza de significados e iluminam a triste trajetória amorosa e de perdas de Ofélia, podemos aqui ainda valorizar as suas cores e significados? Se concentrarmos nossos olhares na beleza da modelo, na sensualidade de sua expressão, na riqueza de seu vestido, esquecemos momentaneamente da morbidade de sua situação? Constata-se, então, a complexidade de significados que essa pintura emite, uma vez que os elementos que ela contém não correspondem aos significados tradicionais a eles atribuídos. Millais brinca com nossa percepção, ainda que a leitura que prevalece num nível superficial seja aquela do tema romântico da morte de uma bela mulher, tal qual a cantam Tennyson, Dante Gabriel Rossetti, Edgar Allan Poe, etc.

Um detalhe que talvez faça muita diferença na percepção desta pintura é o posicionamento dos braços de Ofélia, com as mãos estendidas aos céus num gesto religioso de súplica e, ao mesmo tempo, de aceitação de seu destino espinhento. Acredito que é com este gesto que Millais coroa a morte de Ofélia. É com este gesto milenar, sagrado, que ao clamar pelo reino celestial, transmuta-se o ato profano, o suicídio, ao sagrado. Ofélia pode, nesta leitura, ser uma mártir. E, com o status de mártir, o pecado (na tela representado pelo lodo, pela água estagnada e pela natureza em estado de putrefação) é redimido. A água verde é então purificada pelo martírio e, límpida, recupera seus poderes redentores, filtrando folhas, algas, troncos, flores. O riacho, com o gesto de Ofélia, recupera suas características regenerativas e, torna-se, como diz Bachelard, "a água sonhada em sua vida habitual, a água do lago que por si mesma 'se ofeliza', se cobre naturalmente de seres dormentes, de seres que se abandonam e flutuam, de seres que morrem docemente" (p.86).

Ofélia pode ser interpretada como uma vítima sacrificial, uma espécie de catalisadora para uma "metamorfose social", segundo René Girard. As virgens ou jovens muito castas, especialmente, se prestam ao sacrifício, já que são vistas como marginais à comunidade: são consideradas "rebeldes" por não terem gerado filhos e servido à sociedade e, portanto, suas vidas são "dispensáveis". No entanto, são figuras quase sagradas, "desejadas e ao mesmo tempo rejeitadas" (GIRARD, 1977, p.142) De forma semelhante, Julia Kristeva liga o sagrado à figura da mártir, para ela "sempre assombrosa, uma mistura do poder e da dor, da soberania e do inominável" (KRISTEVA, 2001, p.73). Se no texto shakespeariano, Ofélia foi, com maior ou menor intensidade, usada por todos da corte da Dinamarca é irônico perceber que a cultura lhe confere o status de uma *cult figure* (GIRARD, 1977, p.95). Cultuada pelo imaginário popular, Ofélia torna-se a personagem feminina mais reverenciada pelas artes visuais do cânone shakespeariano. A dualidade da "supressão" de Ofélia em *Hamlet* versus sua surpreendente vitalidade na pintura reflete, metaforicamente, "*the metamorphosis the ritual victim is designed to effect: the victim draws to itself all the violence infecting the original victim and through its own death transforms this baneful violence into beneficial violence, into harmony and abundance*" [a metamorfose que a vítima ritualística deve efetuar: a vítima atrai para si toda a violência que infecta a vítima original e através da sua morte transforma a violência negativa em violência positiva, em harmonia e abundância.] (GIRARD, 1977, p.95).

O martírio de Ofélia, aspecto presente no texto shakespeariano e reproduzido visualmente não apenas por Millais, mas também por outros pintores, valida a leitura de Girard e a idéia da morte por afogamento como uma espécie de batismo. Ofélia, em *Hamlet*, funciona como uma espécie de "bode expiatório"¹¹² e a sua morte deflagra os acontecimentos finais da tragédia.

¹¹² Analisada dessa perspectiva, Ofélia torna-se central à tragédia pois é o seu sacrifício que trará um elemento redentor para a Dinamarca. É a partir de sua morte, seja esta morte suicídio (versão dos coveiros) ou acidente (versão de Gertrudes), que a tragédia se deflagra. A morte de Ofélia parece ter a função de purgação dos pecados dos outros. Não somente a sua linguagem

O Reino da Dinamarca pode ser visto como uma metáfora para a Inglaterra vitoriana, um jardim onde as ervas daninhas (rígidos e velhos valores) estão sendo, aos poucos, extirpadas e aspectos da cultura emergente começam a aparecer. Há uma reformulação dos papéis sociais e a mulher aos poucos ganha mais expressividade na esfera pública. Uma das maneiras da vida sublimar as suas contradições e crises é por meio da arte. Talvez, portanto, não seja coincidência que neste momento de crise e mudança de paradigmas, as imagens de Ofélia mortas e martirizadas, como a de Hughes a seguir, proliferem na iconografia:



Figura 25 - Arthur Hughes. **Ophelia**. 1852. Manchester City Art Gallery

A vida de Elizabeth Siddall, que serviu de modelo para *Ophelia* de Millais, me permite investigar mais a fundo a complexa relação da arte com a vida.

religiosa vai evidenciar este aspecto, mas também a fala de outros personagens vai dotá-la desta virtude. Por exemplo, desde o primeiro encontro cênico entre Ofélia e Hamlet, Hamlet sai de suas reflexões dizendo: "Eis a bela Ofélia! Ninfa, em tuas orações, lembra-te de meus pecados" (III.i) A morte de Ofélia será compensatória, operando como purificadora para a podridão da Dinamarca. É somente quando Hamlet vê Ofélia morta que ele se auto-proclamará "Hamlet, o Dinamarquês" e também agirá como tal, cumprindo sua função como herói trágico ao vingar o assassinato de seu pai e aceitar a sua própria morte para que a ordem retorne à Dinamarca.

3.4 ELIZABETH SIDDALL: A SUPREMACIA DA ARTE SOBRE A VIDA

*One face looks out from all his canvases,
One selfsame figure sits or walks or leans:
We found her hidden just behind those screens,
That mirror gave back all her loveliness.
A queen in opal or in ruby dress,
A nameless girl in freshest summer greens,
A saint, an angel – every canvas means
That same one meaning, neither more nor less.
He feeds upon her face by day and night,
And she with true kind eyes looks back on him,
Fair as the moon and joyful as the light:
Not wan with waiting, not with sorrow dim;
Not as she is, but was when hope shone bright;
Not as she is, but as she fills his dream.*

(Cristina Rossetti)



Figura 26 - Elizabeth Siddall, 1853 (*Self Portrait*)

(Coleção particular)

Elizabeth Siddall (1825-1862), imortalizada nos quadros dos Pré-Rafaelitas como o modelo da mulher angélica que aos poucos sucumbe à morte, é, para este estudo, um exemplo adequado de alguém que acabou por *in-corporar* na vida – e na morte – as representações para as quais ela havia servido de modelo. A mais marcante, sem dúvida alguma, é a pintura *Ophelia* de John Everett Millais.

Nesta seção faço uma leitura, por assim dizer, da "cena" da morte de Ofélia tal qual Millais a concebe em *Ophelia* juxtapondo-a aos aspectos trágicos da vida de Siddall, para mostrar como, num lúgubre entremear da ficção e da realidade, Siddall incorpora a tragicidade da personagem para qual ela servira de modelo. Na conclusão, analiso o poema de Siddall, "A year and a day", como um "poema ekfrástico" que irá se reportar ao quadro de Millais.

Elizabeth Siddall, ou "Lizzie", foi "descoberta" pelo pintor Walter Deverell e apresentada ao grupo Pré-Rafaelita. Sua aparência física era perfeita para o tipo de mulheres que os pintores desta escola gostavam de pintar: ela era magra, delicada e possuía uma face com uma expressão etérea, olhos acinzentados e não muito expressivos, cabelos ruivo-dourados cheios, particularmente apreciados pelos pintores. Siddall possuía todos os atributos físicos que os Pré-Rafaelitas buscavam numa mulher, tanto que se torna uma das modelos favoritas para os pintores Deverell, Holman Hunt, John Millais e Dante Gabriel Rossetti.

Para Dante Gabriel Rossetti, "Lizzie" torna-se mais que a musa inspiradora de seus quadros e de seus poemas; logo vem a ser sua amante e depois sua aluna de pintura e de poesia. Sob a tutela de Rossetti, Siddall escreve seus poemas trágicos que tratam da dor, da morte e do amor evanescente. As telas, desenhos, aquarelas e auto-retratos a óleo de Siddall somam mais de cem. Apesar de ter exposto duas vezes durante sua curta vida e de ter recebido uma anuidade de Ruskin pela produção de sua obra, Elizabeth Siddall é, sobretudo, conhecida como a musa do grande pintor e poeta Dante Gabriel Rossetti.

Rossetti a pinta (ou desenha) sentada, lendo, cozendo, descansando, pensativa e passiva (ver Anexo 5). Porém, o que chama a atenção são os olhos enigmáticos de Siddall, sempre introvertidos e misteriosos, sempre semi-abertos, sempre evitando o olhar do espectador, de forma muito diferente do auto-retrato¹¹³ que pinta Siddall, em que ela confronta o olhar do espectador (ver figura 26). Acometida várias vezes de pneumonia – inclusive no conhecido episódio da banheira onde ela posa durante horas para *Ophelia* de Millais – parece que Siddall havia sido pré-destinada a ser pintada como uma mulher lânguida, distante, com uma palidez translúcida, frágil e melancólica, refletindo o ideal de beleza da mulher do século XIX que Gilbert e Gubar (2000) descrevem em *The Madwoman in The Attic*: virginal, angélica, fraca e vulnerável.

Modelo e musa que inspira tanto os quadros quanto os textos de Rossetti, Siddall parece ser sua "Beatriz"¹¹⁴, seu ideal romântico, inatingível, melancólica, distante e feminina. *Beatrix Beata*, para cujo quadro Siddall serviu de modelo, foi pintada incessantemente por Rossetti e é comumente interpretado como um tributo póstumo a Siddall. Rossetti pinta um quadro carregado de símbolos místicos que funcionam para sublinhar a temática principal que é a morte eminente de Beatriz. Esta é representada num ato de suplica divina, com os olhos fechados, prefigurando a sua morte e a ascensão ao céu.

¹¹³Quando comparamos os vários quadros para os quais Siddall serviu de modelo com o seu auto-retrato, a diferença é marcante e não se restringe apenas ao seu olhar. Siddall pinta a si própria de uma maneira austera e reservada, sua pose é rígida. Seu cabelo e olhos são mais escuros do que figuram nos famosos quadros.

¹¹⁴Beatrice Portinari, a mulher por quem Dante Alighieri nutriu um amor platônico durante toda a sua vida, foi imortalizada na sua obra, principalmente em *Vita nuova*, onde ela é retratada como divina e nobre. Após a prematura morte de Beatrice, Dante se tornou ainda mais devoto de seu amor por ela e compôs os seus mais belos versos.



Figura 27 - Dante Gabriel Rossetti *Beata Beatrix*, 1870

Recentemente, críticas feministas como Elizabeth Bronfen (1996) e Griselda Pollock (2003) resgatam a história da "amante" de Rossetti, reivindicando um espaço importante para Siddall como poeta e pintora na história da arte do século XIX. Bronfen e Pollock revelam grande indignação com o fato de Rossetti ser, por assim dizer, obcecado com a idéia da amada morta em sua poesia mesmo enquanto Siddall vivia. Siddall incorpora o *physique du rôle* das musas líricas, geralmente mortas ou moribundas que freqüentavam os quadros e poemas de Rossetti. Ela morre cedo e dessa forma se eterniza como a musa de seu amado.

Durante a sua conturbada convivência com Rossetti, Siddall desaparece várias vezes; quando retorna, por vezes está doente, outras vezes com a energia redobrada. Acredita-se que sua saúde frágil e a tendência à melancolia iniciaram-se depois que ela conheceu Rossetti. A hipótese da crítica Elizabeth Bronfen é de que a própria Siddall se constrói como as musas de Rossetti, com doenças prolongadas

e a morte sempre à espreita, como num recurso macabro para fazer o famoso poeta e pintor se apaixonar por ela. Uma das histórias que circulam em torno da vida do casal é o de que Rossetti teria se recusado a se casar com Siddall devido a sua origem humilde, mantendo-a, entretanto, como amante durante anos. Rossetti somente a pede em casamento quando ela está extremamente doente e ele imagina que ela vá morrer, como sugere a carta que o poeta e pintor escreve nesta ocasião, para a mãe: "*She is dying daily and more than once a day*" [Ela morre diariamente e mais do que uma vez por dia] (apud BRONFEN, 1996, p.178).

Durante a lua de mel do casal em Paris, Rossetti significativamente pinta o quadro *How they met themselves* (1860), retratando um casal que encontra o seu duplo; convencionalmente entendido como o encontro com a morte iminente: esse encontro afeta a personagem do quadro a tal ponto que é retratada desfalecendo. Bronfen interpreta o quadro como uma das fantasias que Rossetti tinha em relação à sua amada.

O casamento de Siddall e Rossetti é, como podemos supor, uma catástrofe. O pintor mantém seus casos extraconjugais e sua esposa afunda cada vez mais na doença e na melancolia – sempre suspensa entre a vida e a morte, situação tornada ainda mais dramática pelo seu vício em láudano. Como numa materialização de seu 'flerte' com a morte, Siddall dá à luz uma filha que nasce morta. Dois anos após o seu casamento, falece, segundo o atestado, de "morte accidental". A versão dos amigos do casal e mesmo a de Rossetti é que Siddall havia se suicidado com uma overdose de láudano. Mesmo que não tenha sido um suicídio, não seria errado assumir que, inconscientemente, Siddall buscava a morte, buscava o mesmo destino das musas do marido, da sua "Beata Beatrix" (ver figura 27). É como se Siddall criasse uma segunda *persona*, a musa que o poeta pudesse amar, "*not as she is, but as she fills his dreams*" [não como ela é, mas como ela preenche os seus sonhos] (ver epígrafe acima), como sugere em sua poesia a irmã do poeta, Christina Rossetti. Ou seja, um destino semelhante ao de Ofélia.

Sete anos após a morte de Siddall, Rossetti pede a exumação do cadáver. Seu objetivo é recuperar os poemas que ele havia dedicado à esposa e haviam sido enterrados junto com ela. Além disso, ele pede aos amigos que assistiram à "cerimônia" que cortem um cacho do cabelo da esposa morta¹¹⁵.

Os poemas escritos por Siddall como "Early Death", "A year and a Day", "He and She and Angels Three", "Love and Hate", "Lord May I come?", "Dead Love" e "Worn Out" têm no amor rejeitado e na morte prematura o seu tropo recorrente. Em especial, o poema "A Year and a Day"/ "Um ano e um dia"¹¹⁶, convida a pessoa familiarizada com a vida da autora e com o quadro de Millais, a recriar na mente a pintura *Ophelia*:

1 <i>Slow days have passed that make a year,</i>	Lentos dias se passam e formam um ano,
2 <i>Slow hours that make a day,</i>	Horas lentas formam um dia,
3 <i>Since I could take my first dear love</i>	Desde que pude receber meu amor
4 <i>And kiss him the old way;</i>	E beijá-lo como antes;
5 <i>Yet the green leaves touch me on the</i>	Ainda as folhas verdejantes tocam-me as
cheek,	faces,
6 <i>Dear Christ, this month of May.</i>	Cristo amado, nesse mês de maio.
7 <i>I lie among the tall green grass</i>	Deitada na alta relva
8 <i>That bends above my head</i>	Que se dobra sobre a minha cabeça
9 <i>And covers up my wasted face</i>	E cobre minha face fatigada
10 <i>And folds me in its bed</i>	E envolve-me em seu leito
11 <i>Tenderly and lovingly</i>	Terna e amorosamente
12 <i>Like grass above the dead.</i>	Como o mato sobre os mortos
13 <i>Dim phantoms of an unknown ill</i>	Fantasmas indistintos de um mal
	desconhecido

¹¹⁵Tanto os poemas que Rossetti recuperou do caixão de Elizabeth Siddall, quanto os cachos encontram-se expostos no British Museum (ver Anexo 6 de um dos sonetos recuperados).

¹¹⁶Gostaria de deixar claro que a tradução que ofereço abaixo não visa futuras publicações e tem apenas a função de tentar iluminar a minha análise para o leitor não familiarizado com a língua inglesa.

14 <i>Float through my tired brain;</i>	Flutuam na minha mente exaurida;
15 <i>The unformed visions of my life</i>	Disformes, as visões da minha vida
16 <i>Pass by in ghostly train;</i>	Passam como um trem fantasma
17 <i>Some pause to touch me on the cheek,</i>	Umas pausam para tocar-me a face,
18 <i>Some scatter tears like rain.</i>	Outras espalham lágrimas como a chuva
19 <i>A shadow falls along the grass</i>	Uma sombra que cai no relvado
20 <i>And lingers at my feet;</i>	Persiste nos meus pés;
21 <i>A new face lies between my hands --</i>	Uma nova face jaz em minhas mãos –
22 <i>Dear Christ, if I could weep</i>	Cristo amado, se eu pudesse chorar
23 <i>Tears to shut out the summer leaves</i>	Lágrimas para barrar as folhas do verão
24 <i>When this new face I greet.</i>	Quando saúdo esse novo rosto.
25 <i>Still it is but the memory</i>	Ainda assim, é apenas a memória
26 <i>Of something I have seen</i>	De algo que eu vi
27 <i>In the dreamy summer weather</i>	Num clima de verão indistinto
28 <i>When the green leaves came between:</i>	Quando as folhas verdes se puseram entre
29 <i>The shadow of my dear love's face --</i>	A sombra da face do meu bem –
30 <i>So far and strange it seems.</i>	Tão longe e distante
31 <i>The river ever running down</i>	O rio eternamente fluindo
32 <i>Between its grassy bed,</i>	Entre o seu berço herboso
33 <i>The voices of a thousand birds</i>	Os cantos de mil pássaros
34 <i>That clang above my head,</i>	Que tinem sobre a minha cabeça,
35 <i>Shall bring to me a sadder dream</i>	Levar-me-ão a um sonho mais triste
36 <i>When this sad dream is dead.</i>	Quando este triste sonho morrer.
37 <i>A silence falls upon my heart</i>	Um silêncio cai sobre meu coração
38 <i>And hushes all its pain.</i>	E cala sua dor.
39 <i>I stretch my hands in the long grass</i>	Eu estiro minhas mãos nas longas folhas da relva
40 <i>And fall to sleep again,</i>	E adormeço novamente,
41 <i>There to lie empty of all love</i>	Deitada, esvaziada de todo o amor
42 <i>Like beaten corn of grain.</i>	Como uma semente despedaçada.

O poema descreve um momento dramático do eu lírico, que lamenta a perda do amado e narra o momento da sua própria morte. O tom é místico e um pouco amedrontador, com ecos góticos, muito diferente da bela e romântica imagem da amada morta descrita pelos poetas da época. O poema alterna momentos de lucidez e de alucinação; incorpora sonhos (l. 35 e 36), visões de fantasmas ("*dim phantoms*"/"visões de fantasmas indistintos"; "*ghostly train*"/"trem fantasma") e do amado, bem como de sombras estranhas ("*unformed visions*"/"visões disformes"; "*a shadow falls*"/"uma sombra que cai no relvado") e conhecidas ("*the shadow of my dear love's face*"/"a sombra da face do meu bem"). Os momentos de lucidez vêm com as súplicas que o eu lírico faz a Cristo, marcadas por um sentimento forte de desesperança. As alternâncias, desse ponto de vista, dramatizam os últimos instantes da vida do sujeito lírico, cuja morte vem como "um silêncio" que "cai sobre seu coração" ("*a silence falls upon my heart*"), e cala o "tinir" ("*clang*") dos "cantos dos mil pássaros" que já não trazem mais felicidade ao eu lírico. A morte vem paradoxalmente como um alívio, já que "cala toda a dor" ("*hushes all the pain*"), mas, também, como uma infelicidade, pois o levará a um "sonho mais triste" ("*sadder dream*"), e o deixará como "uma semente despedaçada" ("*beaten corn of grain*")¹¹⁷.

O par temático fertilidade x infertilidade permeia o poema, não somente na relação simbiótica da vegetação com a água, bem como nas alusões sexuais presentes em "*take my first dear love*" ("*take*" pode trazer à mente a idéia de "possuir" alguém sexualmente) e na posição física do eu lírico, que está "deitado" na alta relva, como no ato sexual. A relação física que o eu lírico descreve com a natureza é muito intensa e demonstra, sobretudo, desarmonia: as folhas interferem ("*come between*"), o clima de verão no mês de maio (mês da primavera no hemisfério norte) aparentemente não é bem-vindo (linhas 5-6 e 26-27) e o cantar dos mil pássaros parece irritá-lo

¹¹⁷Optei por traduzir "*beaten corn of grain*" como "uma semente despedaçada" para dar a idéia da infertilidade do amor, presente na idéia de "*beaten grain*". O "grão" aparece então como a semente que poderia ter crescido, mas que foi "beaten" ("despedaçada", "pisada") e cujo potencial de vida não vingou.

("clang"). A nostalgia do passado é recorrente, marcada pela referência ao tempo de um ano e às horas que passam lentamente; ademais, o enaltecimento do passado vem pela memória do amado que agora lhe parece tão longe e pelo beijo que não mais existe ("*kiss him the old way*").

Não vejo razão para não crer que a voz do poema seja distintamente feminina: primeiramente devido ao emprego do pronome "*him*" ("*kiss him*"), definindo, assim, o gênero do "amado". Os ecos da presença da água (rio, lágrimas, chuva, chorar) são também tradicionalmente ligados ao feminino e complementam a idéia da infertilidade, que é sublinhada pela triste imagem do "grão despedaçado" ("*beaten corn of grain*"). O "grão" traz a idéia do potencial da vida presente na semente que poderia ter crescido, mas que por ter sido "beaten" ("despedaçado", "pisado"), não vingou.

A referência à pintura Ophelia de Millais se firma no poema visualmente, como "*the memory/of something I have seen*" / "a lembrança/de algo que eu vi" (grifo meu), se tornando, dessa forma um "poema ekfrástico", i.e., um texto que traz impressões visuais à mente (CLÜVER, 2006; LOUVEL, 2006)¹¹⁸. Nessa perspectiva, o espaço de Ophelia é reconhecido nas várias alusões à natureza "verde", i.e., "longas folhas da relva", "as folhas verdes", que aparecem em abundância no quadro de Millais. O rio é outra referência espacial importante, pois é o lugar da morte de Ofélia; ele é descrito por Siddall como "*the river ever running down*" / "o rio que corre eternamente", alusão reforçada pelo verbo "*float*/flutuar" que faz menção direta à situação da Ofélia representada pelo pintor. A água, "elemento de Ofélia", irá também aparecer nos substantivos "*tears*/lágrimas" e "*rain*/chuva", bem como no verbo "*weep*/chorar". Ademais, "chorar" traz à mente a importante referência ao chorão ("*weeping-willow*"), metáfora

¹¹⁸Clüver esclarece que um poema ekfrástico "pode ser relacionado de diversas maneiras à obra na qual ele se baseia: como uma interpretação, uma meditação, um comentário, uma crítica, uma imitação, uma contra-criação..." (CLÜVER, 2006, p.129). Ambos Clüver e Louvel enfatizam que o iconotexto traz à mente uma imagem, ainda que não remeta diretamente a ela. É principalmente quando fazemos uma leitura do poema como uma transposição intersemiótica que podemos obter diferentes dimensões da compatibilidade das duas obras.

do amor não correspondido da Ofélia shakespeariana¹¹⁹ e, cujo galho "perfidamente se rompe" (ver descrição de Gertrudes) levando-a ao seu trágico fim.

Ainda que no poema exista a memória do "*summer weather*"/"clima de verão", que indica o sol e a luminosidade, o escuro certamente irá predominar, não somente pelo tom melancólico, mas também, pelo uso do adjetivo "dim/apagado" e do substantivo "*shadow*/sombra". A escuridão é uma característica enfatizada pelas pinceladas de Millais, representada no quadro com maior ou menor intensidade em nuances de verde.

A cor que domina o quadro de Millais e circunda a morte de Ofélia é o verde, que, de uma forma impressionante, dominará também o poema. O verde não aparece apenas de forma direta, "*green*" (três vezes), mas, e talvez de forma mais marcada, nas palavras "*grass*"/"relva"/"mato", "*grassy*"/"herboso" (cinco vezes) e "*leaves*"/"folhas" (três vezes). A natureza, toda revestida de verde, é, a um tempo, motivo de infelicidade e aceitação para o eu lírico, metaforizando a passagem de um "sonho triste" para um sonho "ainda mais triste". No início do poema, a vegetação verde "se inclina" sobre o eu lírico e "cobre a sua face", para depois "ternamente" a "envolver em seu leito", de uma forma quase voluptuosa. O verde é a cor do reino vegetal e se firma "graças às águas regeneradoras e lustrais nas quais o batismo tem todo o seu significado simbólico" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991, p.939). Naturalmente, a vegetação verdejante somente existe a partir da água, logo há uma relação simbiótica da vegetação com a água, que, no poema, irá acolher o sujeito lírico num "leito herboso", fazendo referência direta à água verdejante e lodosa na qual a Ofélia de Millais foi representada. O simbolismo implícito do batismo fica também presente na natureza verde, muito embora o eu lírico se mostre sem esperanças.

¹¹⁹Shakespeare utiliza o chorão para situar espacialmente e metaforizar a morte de Ofélia. O chorão também será utilizado por Shakespeare na cena que antecede a morte de Desdêmona, na sua melancólica canção da cena que antecede a sua morte. Outra personagem shakespeariana que faz alusão ao chorão como amor não correspondido e como morte é a Filha do Carcereiro em *Dois Pais Nobres*. O chorão ("weeping willow") reteve o seu simbolismo e permanece como metáfora recorrente na língua inglesa, aparecendo não apenas na literatura, mas também em canções populares.

A morte, tematizada no quadro de Millais, é enfatizada desde a primeira linha da segunda estrofe até o final do poema, em abundantes referências nas palavras "*lie/deitar*", "*wasted face*"/"face exaurida", "*phantoms*"/"fantasmas", "*unknown ill*"/"doença desconhecida", "*shadow*"/"sombra", "*ghostly*"/"fantasmagórico", "*pain*"/"dor" "*silence*"/"silêncio", "*hush*"/"calar", "*dream again*"/"sonhar novamente", "sonho", entre outras.

A perturbação mental da Ofélia shakespeariana, motivo que a leva à sua morte, é aludida em "*tired brain*"/"mente exaurida" e "*unknown ill*"/"doença desconhecida" e nas linhas "*The unformed visions of my life/Pass by in ghostly train*" ["visões imprecisas da minha vida"/"Passam como num trem fantasma"]¹²⁰. Expressões como "*tired brain*"/"mente exaurida", "*wasted face*"/"face consumida", "*sad*"/"triste", "*sadder*"/"mais triste" "*dead*"/"morta", também auxiliam o leitor do poema a visualizar a feição moribunda da Ofélia de Millais.

A religiosidade e sacralidade do ato de entrega de Ofélia, presentes no quadro, reaparecem também no poema de Siddall. Aparte a idéia do batismo sugerida pela presença da água regeneradora na vegetação verdejante, há dois momentos em que o eu lírico se dirige diretamente a Cristo ("*Dear Christ*"), numa mistura de lamento e súplica. Há ainda, e talvez aqui a referência mais clara, o gesto das mãos que "*stretch*"/"se estiram", espelhando o gesto de apelo religioso pintado por Millais.

Não há a menção de flores no poema de Siddall, um ícone tão presente no texto shakespeariano e nas representações visuais. Creio que isso se deve em parte ao fato de que no quadro as flores ocupam uma posição secundária: é o verde que domina e as flores podem ser somente admiradas isoladamente. Cabe lembrar que a minha premissa básica na análise do poema é a de que ele seja tratado como um

¹²⁰Essas "visões" também servem para dramatizar o momento imediatamente anterior à morte, como "um filme", que traria imagens da vida da pessoa que está na iminência de morrer. Fiz a opção por traduzir a palavra "train" como "trem", justamente por imaginar que a poeta poderia ter esse conhecido fenômeno em mente (e, se foi o caso, "trem" seria adequado, uma vez que na época o cinema não existia).

"poema ekfrástico", que irá se reportar à pintura *Ophelia* de Millais e não abertamente à Ofélia shakespeariana, ainda que possamos encontrar muitas reverberações desta última no texto de Siddall.

Concluindo, esta breve análise de *"A year and a day"* ilustra como o poema pode ser considerado como uma transposição textual da pintura *Ophelia* de Millais. O que torna esse poema principalmente significativo para o meu estudo é que se trata de uma re-presentação de outra re-presentação, o que confirma a intensa inter-relação das artes irmãs, poesia e pintura. Porém, e aqui jaz talvez o aspecto mais instigante dessa relação, ao aceitar a leitura que eu propus acima, a lúgubre história da própria Elizabeth Siddall é inevitavelmente trazida à tona. "A memória de algo que eu vi" soa como uma afirmação muito pessoal e particular, especialmente quando lembramos que a morte estava presente de uma forma tão próxima à poeta. Ecos da vida de Siddall reverberam fortemente no poema. Embora a falácia intencional seja uma possibilidade que nunca deve ser descartada de qualquer análise poética, Claus Clüver admite que ao lermos um poema como uma transposição intersemiótica, podemos também ouvir a voz do eu lírico como a voz do próprio poeta, se assim o texto permitir (CLÜVER, 2006, p.125). É, de fato, muito difícil esquecer a voz de Siddall quando lemos *"A year and a day"*: o eu lírico se confunde com a voz da poeta.

A vida é, de fato, muitas vezes o discípulo da arte. Sobre isso explica Oscar Wilde: "Embora possa parecer um paradoxo – e os paradoxos são sempre coisas perigosas – não deixa de ser verdade que a Vida imita a Arte muito mais do que a Arte imita a Vida." (WILDE, 1992, p.36). O caso de Siddall parece ser mesmo paradigmático dessa "perigosa" relação e não passou despercebido do próprio Wilde, que, no mesmo ensaio, menciona como a beleza de Siddall influenciou os salões de arte, com "seus místicos olhos do sonho de Rossetti, com a longa garganta de marfim, o estranho maxilar quadrado, e o sombrio cabelo solto que ele tão ardentemente amou...". (WILDE, 1992, p.36).

Por essa ótica, as complexas ligações da arte com a arte e da arte com a vida são trazidas a tona e ressaltadas. Elizabeth Siddall descreve no seu poema a morte da heroína que ela, ao mesmo tempo, serviu e, de certa forma, seguiu de modelo. Na arte, na vida e, infelizmente, na morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

What ceremony else?

(Laertes, no funeral de Ofélia)

Nesta tese mapeei a história da representação de Ofélia na Inglaterra vitoriana em três áreas nas quais a personagem teve importante projeção: texto, teatro e pintura.

A perspectiva dos estudos culturais, tal como teorizada e praticada por Raymond Williams, me deu a possibilidade de lidar com textualidades diversas: crítica de espetáculo, crítica teatral, comentários de um livro de memórias, notas e comentários de edições, material de jornais e revistas e críticas literárias, que constituem um conjunto de práticas culturais de uma época. Resgatei, para fins de análise, duas versões de *Hamlet* adaptadas para a leitura da família, duas "narrativas instrutivas", uma produção teatral, uma pintura e um poema para tentar recuperar alguns valores, certas experiências e práticas culturais presentes na época vitoriana. O meu estudo, portanto, deu importância a todas essas manifestações sem fazer distinções ou estabelecer hierarquias. Por exemplo, o poema de Elizabeth Siddall "*A year and a day*" não foi analisado pela sua realização estética, mas como um registro de certa estrutura de sentimento prevalente na época.

O conceito de "estrutura de sentimento" também me foi útil para entender que as diversas representações de Ofélia não foram geradas isoladamente; ao contrário, constituem uma rede (ou, como chama Williams, "estrutura") que se interconecta, fazendo com que as relações de leitura se transformem, se fortaleçam, se ampliem e se redefinam de uma maneira muito dinâmica. A incorporação de Ofélia por diferentes sistemas de representação articula uma resposta social aos paradoxos da época e oferece um veículo apropriado para compreendê-los, principalmente no que diz respeito aos papéis femininos.

Tendo em vista que cultura é também um "modo de vida", procurei encontrar reverberações das representações de Ofélia em figuras históricas, que, com maior ou menor intensidade, reproduziram o discurso dominante. Henrietta Bowdler, a

adaptadora e idealizadora do maior fenômeno editorial shakespeariano do século XIX, foi "apagada" e permaneceu na obscuridade por mais de 150 anos. Ellen Terry, a grande dama do teatro inglês, como vimos, se consagrou com papéis "apagados" como o de Ofélia. Sua relação com o *actor-manager* Henry Irving também reflete o apagamento da mulher na época, submetida à voz masculina para poder expressar-se. Dessas personagens históricas, Elizabeth Siddall mereceu maior destaque na minha análise.

O processo de apagamento de Ofélia, nos textos e no teatro, também se encontra nas artes visuais, ainda que sua imagem tenha proliferado. Um exemplo paradigmático desse paradoxo é o quadro de Millais. A despeito de sua beleza, ele não deixa de ser um quadro que representa a morte de uma mulher, i.e., o "apagamento" na sua forma mais definitiva. A beleza da modelo e a sua fragilidade ante o espectador "apagam" o sujeito e o tema, o que leva críticos e historiadores da arte a falar sobre a sua "não representabilidade". O momento sagrado da morte é 'domesticado' e tornado 'profano' em nome da "Arte". Ofélia se torna um *objet d'art*: um corpo bonito que se rende ao olhar. A consideração que Griselda Pollock faz sobre a arte dos Pré-Rafaelitas é pertinente:

High Culture plays a specifiable part in the reproduction of women's oppression, in the circulation of relative values and meanings for the ideological constructs of masculinity and femininity. Representing creativity as masculine and Woman as the beautiful image for the desiring male gaze, High Culture systematically denies knowledge of women as producers of culture and meanings. Indeed High Culture is decisively positioned against feminism. No only does it exclude the knowledge of women artists produced within feminism, but it works in a phallogocentric signifying system in which woman is a sign within discourses on masculinity. The knowledges and significations produced by (...) the Pre-Raphaelites are intimately connected with the workings of patriarchal power in our society (POLLOCK, 2003, p.23).

[A Alta cultura tem um papel bem específico na reprodução da opressão feminina, na circulação de valores e significados relativos para as construções ideológicas da masculinidade e feminilidade. Representando a criatividade como masculina e a mulher como uma bela imagem para o olhar masculino voyeurístico, a Alta Cultura recusa, sistematicamente, a idéia da mulher como produtora de cultura e de significados. Com efeito, a Alta Cultura é decididamente contra o feminismo. Ela não apenas exclui o conhecimento de mulheres artistas que trabalham no contexto do feminismo, mas também funciona como um sistema de significação

falocêntrico no qual a mulher não passa de um signo nos discursos sobre a masculinidade. Os conhecimentos e significados produzidos pelos (...) Pré-Rafaelitas estão intimamente conectados com os funcionamentos do poder patriarcal na nossa sociedade]

A macabra temática do quadro de Millais é uma metáfora adequada para o apagamento de Siddall como "produtora de significados". A observação de Pollock serve para iluminar a relação de Rossetti com Siddall. Ainda que Siddall tenha sido pintora e poeta, ela foi eternizada como a musa do grande artista Pré-Rafaelita. Daí a minha intenção de resgatar do esquecimento aspectos da vida de Siddall como artista e analisar um de seus poemas, paralelamente à análise do quadro para o qual ela serviu de modelo.

O escopo da minha leitura foi específico e naturalmente não contemplou muitas possibilidades de estudo. A apropriação da personagem nos séculos XX e XXI por dramaturgos importantes como Heiner Muller (*Hamletmáquina*, 1977) e Steven Berkoff (*O mal secreto de Ofélia*, 2001) poderia gerar um estudo comparativo que verificasse de que maneiras Ofélia é reinscrita no cenário político pós-feminista. Outra possibilidade interessante seria fazer uma análise que inventariasse a construção da loucura feminina via a figura de Ofélia pela psiquiatria dos séculos XIX e XX. De particular importância seria realizar um estudo aprofundado sobre a apropriação de Ofélia pela cultura de massas (ver exemplos no Anexo 8). Acredito que este tipo de análise poderia trazer novos *insights* sobre a cultura contemporânea, em especial no que diz respeito ao culto do corpo feminino.

Laertes faz uma justa pergunta no enterro de Ofélia, "*What ceremony else?*" (V.i) / "E então, nenhuma cerimônia mais?" (p.55). A minha "cerimônia" foi caracterizada por ressuscitar um *corpus* representacional de Ofélia na Inglaterra vitoriana, uma prática cultural que reflete estratégias sutis de controle e dominância, que, longe de serem inócuas, produzem significados que tentam normalizar uma certa maneira de ver a mulher.

Os séculos XX e XXI redimensionam o "ressuscitamento" de Ofélia. Na dramaturgia, as releituras politizadas de Heiner Muller e Berkoff colocam Ofélia no

contexto pós-modernista. *Hamletmáquina*, em específico, desconstrói a beleza da heroína, colocando-a amarrada a uma cadeira de rodas, de onde ela, aos gritos, narra a opressão da mulher no Ocidente. Já em *O mal secreto de Ofélia*, Berkoff inventa, de forma criativa e poética, um subtexto para Ofélia, como que preenchendo as lacunas da narrativa ambígua da Ofélia de Shakespeare.

As edições de *Hamlet* não se preocupam mais em "bowdlerizar" as falas de Ofélia ou sobre Ofélia e as "narrativas instrutivas" que a usavam como modelo de conduta ou forma de admonição deixaram de existir. No palco contemporâneo, temos Ofélias as mais variadas: Ofélias encenadas por homens, Ofélias desafiadoras e agressivas, Ofélias ostensivamente sensuais e Ofélias mais conservadoras.

Ofélia continua a ser obsessivamente re-produzida como um corpo, e muitos pintores, pintoras, fotógrafos e fotógrafas demonstram a incrível reprodutibilidade da pintura de Millais. Naturalmente, muitos argumentam que essas re-criações revisitam Ofélia de um ponto de vista crítico. Para citar apenas um exemplo conhecido, o fotógrafo Gregory Crewdson em *Untitled (Ophelia)*, 2001) situa a dona de casa Ofélia, já moribunda, no rio que invadiu sua sala de estar, onde ela jaz em meio de casacos, um robe e chinelos, numa criativa "geometria da dor". O vestido branco de Ofélia é substituído por bandagens, que, embora aludem à sua repressão, também enfatizam o belo corpo da modelo. Exemplos como os de Crewdson serão abundantes, como o Anexo 4 ilustra. Ainda que essas paródias críticas tenham um inegável valor político e contestem a representação dominante, elas podem incorrer no risco de, simultaneamente, reforçá-la, como alerta Linda Hutcheon (1989). As paródias críticas da *Ophelia* de Millais são cúmplices de sua precursora e, mesmo que tentem subvertê-la, recuperam e objetificam corpos bonitos imersos em "seu elemento".

Estudos recentes como o de Anna Silver (2002) situam o nascimento da anorexia como uma doença no século XIX. Silver argumenta que a anorexia é uma doença com raízes profundas nos valores, nas ideologias e nas estéticas vitorianas (SILVER, 2002, p.5). A cultura vitoriana incentivava uma rígida disciplina para o corpo

feminino em livros de condutas, manuais de beleza, periódicos femininos e mesmo em textos médicos. Uma das atitudes preconizadas era períodos de jejuns.

A tese de Silver não me surpreende depois do que apreendi sobre a cultura vitoriana. Fica claro que a "cultura da anorexia" é fruto do discurso da glamourização da morte e do apagamento da mulher. Vemos na mídia o crescente índice de anorexia. As modelos exibem seus corpos cadavéricos em passarelas de moda, em revistas e em campanhas publicitárias. A objetificação do corpo feminino se tornou um clichê. Não há, no entanto, exemplo mais forte do corpo feminino como objeto do que na morte. Talvez seja por isso que a glamourização da morte continue tão presente hoje. A estética da "bela mulher morta" foi normalizada de tal maneira que nossos olhos já não conseguem percebê-la: ela não é "representável".

Ainda que Ofélia tenha sido textualizada em poemas, peças e até romances no século XX, ainda que as Ofélias teatrais façam releituras contemporâneas que contestem a Ofélia vitoriana, ainda que a crítica feminista tenha se ocupado de resgatar Ofélia nos estudos acadêmicos¹²¹, vemos que o discurso sobre o feminino que se iniciou na Inglaterra vitoriana e do qual Ofélia é exemplo paradigmático continua de forma muito preocupante. Um estudo que contemplasse não somente a permanência da personagem na cultura de massas (ver exemplos no Anexo 8), mas também os seus desdobramentos, seria particularmente frutífero.

E numa lúgubre confirmação do "apagamento" da mulher como agente social e a estetização da morte feminina, hoje, dia em que acabo o meu trabalho, me deparo com mais um exemplo na última edição da influente revista de moda sueca *Bon*: A mais recente herdeira das Ofélias vitorianas. Não é uma infeliz coincidência.

¹²¹Ver Anexo 7 com a extensa bibliografia escrita sobre Ofélia compilada por Thomas Larque, *webmaster* do excelente site www.shakespearean.org.uk. Agradeço a Thomas Larque por permitir que eu a reproduzisse.



Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte
Uma imagem vale mais que mil palavras
Kurt Tucholsky

"O mais, tudo é silêncio"
(*Hamlet*)

REFERÊNCIAS

*Remember
First to possess his books; for without them....*

(The tempest, III.ii)

AASAND, Hardin. The young, the beautiful the harmless and the pious: Contending with Ophelia in the eighteenth century. In: GONDRIS, Joanna (Ed.). **Reading readings: Essays on Shakespeare edition in the eighteenth century**. London: Associated University Press, 1998.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ALTICK, Richard D. **Paintings from books: art and literature in Britain 1760-1900**. Columbus: Ohio State University Press, 1985.

ALVAREZ, A. **O deus selvagem: um estudo do suicídio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

AUERBACH, Nina. **Woman and the demon: the life of a Victorian myth**. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

_____. **Ellen Terry: a player in her time**. New York: Norton, 1987.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação a matéria**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BASCH, Françoise. **Relative creatures: Victorian women in society and the novel 1837-1867**. Trad. Anthony Rudolf. London: Allen Lane, 1974.

BATAILLE, George. **Erotism: Death & Sensuality**. San Francisco: City Lights, 1986.

BATE, Jonathan (Ed.). **The romantics on Shakespeare**. London: Penguin, 1993.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: 1. fatos e mitos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

_____. **O segundo sexo: 2. a experiência vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOOTH, Michael R. Pictorial acting and Ellen Terry. In: FOULKES, Richard (Ed.). **Shakespeare and the Victorian stage**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

_____. Comedy and farce. In: POWELL, Kerry (Ed.). **The Cambridge companion to Victorian and Edwardian theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p.129-144.

BOWDLER, Thomas. **The family Shakspeare**. 4.ed. London: Longman, Green, Longman, and Brothers, 1861.

BRADLEY, A. C. **Shakespearian Tragedy**. New York: Meridian, 1955.

_____. **Shakespearean Tragedy**. New York: Meridian Books, 1959.

BRENNAN, Teresa; JAY, Martin (Eds.). **Vision in context**: historical and contemporary perspectives on sight. New York: Routledge, 1996.

BRISTOL, Michael; McLUSKIE, Kathleen (Eds.). **Shakespeare and Modern Theatre**. London: Routledge, 2001.

BRONFEN, Elisabeth. **Over her dead body**: death, femininity and the aesthetic. Manchester: Manchester University Press, 1996.

CAMATI, A. S. Ofélia revisitada: a estética da encenação teatral de Marcelo Marchioro. In: TOMITCH, Lêda M. B. et al. (Eds.). **Estudos culturais**: literaturas de língua inglesa – visões e revisões. Florianópolis: Insular, 2003. p.443-455.

CAMATI, A. S. Shakespeare no Parque: *Hamlet* de Marcelo Marchioro. In: AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab (Orgs.). **Dramaturgia e teatro**. Maceió: UFAL, 2004. p.49-68.

CAMATI, A. S. Rereading Shakespeare's Ophelia: Marcelo Marchioro's Performance Aesthetics. In: KAWACHI, Yoshiko; COURTNEY, Krystyna Kujawinska (Eds.). **Multicultural Shakespeare**: Translation, Appropriation and Performance. Łódź: Łódź University Press, 2006. p.69-80.

CAMDEN, Carroll. On Ophelia's madness. **Shakespeare quarterly**, v.25, p.247-55, 1964.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CLAIR, Jean (Dir.). **Mélancolie, génie et folie en Occident**. Paris: Gallimard, 2005.

CLARKE, Mary Cowden. **The girlhood of Shakespeare's heroines**. New York: AMS Press, 1974.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **Lectures and notes on Shakespeare and other dramatists**. London: George Bell and Sons, 1907.

COOK, Judith. **Women in Shakespeare**. London: Harrap, 1980.

COOK, Edward T. **Handbook to the Tate Gallery**, London: Macmillan, 1898.

COOPER, Suzanne Fagence. **The Victorian woman**. London: V&A Publications, 2001.

COURSEN, H. R. Must there no more be done?: images of Ophelia In: _____. **Shakespearean performance as interpretation**. Newark: University of Delaware Press, 1992.

CRYSTAL, David; CRYSTAL, Ben. **Shakespeare's words: a glossary & language companion**. London: Penguin Books, 2002.

DASH, Irene G. Conflicting loyalties. In: **Women's worlds in Shakespeare's plays**. Newark: University of Delaware Press, 1977.

DAVIS, Jim; EMELJANOW, Victor. Victorian and Edwardian audiences. In: POWELL, Kerry (Ed.). **The Cambridge companion to victorian and edwardian theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DAVIS, Philip. **The Victorians: the Oxford English literary history (v.8) 1830-1880**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

DESMET, Christy. The woman in Hamlet and the women in *Hamlet*. In: WELLS, Stanley; ORLIN, Lena Cowen. **Shakespeare: an Oxford Guide**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

DIJKSTRA, Bram. **Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siecle culture**. Oxford: Oxford University Press, 1988.

DOLLIMORE, Jonathan. **Death, desire and loss in Western culture**. New York: Routledge, 2001.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Dir.). **História das mulheres: a idade média**. Porto: Afrontamento, 1991. v.2.

_____. **História das mulheres: do renascimento à idade moderna**. Porto: Edições Afrontamento, 1991. v.3.

_____. **História das mulheres: o século XIX**. Porto: Edições Afrontamento, 1991. v.4.

DYER, Richard. **White**. London: Routledge, 1997.

ECO, Humberto. **The Role of the Reader**. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

FERREIRA, Marina; ANJOS, Margarida (Cords. e Eds.). **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2004.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. O que é um autor. In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). **Michel Foucault: estética, literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOULKES, Richard (Ed.). **Shakespeare and the victorian stage**. Cambridge University Press: Cambridge, 1986.

FOWLER, Karen Joy. **Reading women**. New York: Merrell Publishers, 2006.

FOWLES, John. **A mulher do tenente francês**. São Paulo: Círculo do Livro, 1969.

FRIPP, Edgar. Katherine Hamlet and 'Ophelia'. **Times Literary Supplement**, p.185, 17 March 1927.

GAMBLE, Sarah. **The Routledge companion to feminism and postfeminism**. London: Routledge, 2001.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic**: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven: Yale University Press, 2000.

GILMAN, Sander L. **The face of madness**: Hugh W. Diamond and the origin of psychiatric photography. New York: Brunner/Mazel Inc., 1976.

GIRARD, René. **Violence and the sacred**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1977.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1990.

GRAZIA, Margreta; WELLS, Stanley (Ed.). **The Cambridge companion to Shakespeare**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001

HALL, Stuart (Ed.). **Representation**: cultural representations and signifying practices. London: Sage Publications, 2003.

HARTNOLL, Phyllis. **The theatre**: a concise history. 3rd edition. London: Thames and Hudson, 1998 (1.ed. 68).

HAWKES, Terence. **That shakespearean rag**: essays on a political process. London: Methuen, 1986.

HOLDER, Heidi J. The east-end theatre. In: POWELL, Kerry (Ed.). **The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HUTCHEON, Linda. **The politics of postmodernism**. London: Routledge, 1989.

IRVING, Henry. **Hamlet**: a tragedy in five acts (roteiro cênico). London: Chiswick Press, 1879.

JAMESON, Anna. **Shakspeare's Heroines**: characteristics of women, moral, poetical and historical. London: George Bell and Sons, 1891.

JENKINS, Harold (Ed.). **Hamlet**: Arden Shakespeare. Walton-on-Thames: Methuen & Co. Ltd, 1997.

KERMODE, Frank. **Shakespeare's language**. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2000.

_____. **The age of Shakespeare**. London: Weidenfeld & Nolson, 2004.

KERR, Deborah. **Shakespeare's flowers**. Boulder: Johnson Printing, 1997.

KIEFER, Carol. **The myth and madness of Ophelia**. Amherst: Thames Printing Co. Inc., 2001.

KORSMEYER, Carolyn. **Gender and the aesthetics**: understanding feminist philosophy. New York: Routledge, 2004.

KRISTEVA, Julia; CLÉMENT, Catherine. **O feminino e o sagrado**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LAMB, Charles and Mary. **Tales from Shakespeare**. London: Penguin Books, 1994.

LAMB, Mary; LAMB, Charles. **Contos de Shakespeare**. Trad. Mario Quintana. 7.ed. São Paulo: Globo, 2005.

LEÃO, Liana. **A plasticidade de A Tempestade**: a figura de Caliban. São Paulo, 2000. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo.

LEVITH, Murray J. **What's in Shakespeare's names**. London: The Shoe String Press, 1978.

LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural". Por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

LYONS, Bridget Geller. The Iconography of Ophelia. **ELH**, v.44, p.60-74, 1977.

MARKES, Elaine; COURTIVRON, Isabelle (Eds.). **New French Feminisms**. New York. Pantheon, 1982.

MARTIN, Helena Faucit. **On some of Shakespeare's female characters**. Edinburgh: Blackwood, 1893.

McDONALD, Jan. Lesser Ladies of the Victorian Stage. **Theatre Research International**, v.13, n.3, p.234-49, Autumn 1988.

MENDONÇA, Anna Amélia Carneiro de (Tr.) **Hamlet**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

MILLS, John A. **Hamlet on stage**: the great tradition. London: Greenwood Press, 1985.

MIRANDA, Célia Arns de. **'Estou te escrevendo de um país distante'**: uma re-criação cênica de Hamlet por Felipe Hirsch. São Paulo, 2004. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo - USP.

MOI, Toril. **Sexual/textual politics**: feminist literary theory. London: Routledge, 1999.

MORRIS, Pam. **Realism**. London: Routledge, 2003.

MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**: language, discourse, society. London: Palgrave, 1989.

NEELY, Carol Thomas. Documents in madness: Reading madness and gender in Shakespeare's tragedies and Early modern culture. **Shakespeare quarterly**, v.42, 1991.

_____. **Distracted subjects**: Madness and gender in Shakespeare and early modern culture. Ithaca and London: Cornell University Press, 2004.

NICOLETTI, Lisa. Downward Mobility: Victorian women, suicide, and London's "Bridge of Sighs". **Literary London**: Interdisciplinary studies in the representation of London, Liverpool, v.3, n.2, 2003.

NOVY, Marianne (Ed.). **Women's re-visions of Shakespeare**: on responses of Dickinson, Woolf, Rich, H.D., George Eliot, and others. Chicago: University of Illinois Press, 1990.

- OLIVER, Kelly (Ed.). **French feminism reader**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2000.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PERRIN, Noel. **Dr. Bowdler's legacy**: a history of expurgated books in England and America. Boston: David R. Godine, 1992.
- PETERSON, Kaara. Framing Ophelia: representations and pictorial tradition. **Mosaic**, Winnipeg, v.31, 1998. Disponível em: <www.questia.com>. Acesso em: 22 abr. 2004.
- PIPHER, Mary. **Reviving Ophelia**: saving the selves of adolescent girls. New York: Ballantine Books, 1995.
- POLLOCK, Griselda. **Looking back to the future**: essays on art, life and death. Amsterdam: G+B Arts International, 2001.
- _____. **Vision and difference**. London: Routledge, 2003.
- POOLE, Adrian. **Shakespeare and the victorians**: the Arden critical companions. London: Thomson Learning, 2004.
- POOLE, John. **Hamlet travestie**: in three acts. With annotations by Dr. Johnson and Geo. Steevens, Esq. And other commentators. London: Mercier and Chervet, 1810.
- POWELL, Kerry. **Women and victorian theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- _____. (Ed.). **The Cambridge companion to victorian and edwardian theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- PRETTEJOHN, Elizabeth. **The Art of the Pre-Raphaelites**. London: Tate Gallery Publishing Ltd, 2000.
- QUINET, Antonio. **Um olhar a mais**: ver e ser visto na psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- REYNOLDS, Kimberley; HUMBLE, Nicola. **Victorian heroines**: representations of femininity in nineteenth century literature and art. New York: New York University Press, 1993.
- RHODES, Kimberley. **Performing roles**: images of Ophelia in Britain, 1740-1910. New York, 1999. Tese (Doutorado) - Columbia University.
- RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- RUTTER, Carol Chillington. Snatched bodies. In: **Enter the body**: women and representation on Shakespeare's stage. London: Routledge, 2001.
- SHOWALTER, Elaine. Feminist criticism in the Wilderness. In: ABEL, Elizabeth (Ed.). **Writing and sexual difference**: critical Inquiry. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- _____. **The female malady**: women, madness and English culture, 1830-1980. New York: Penguin Books, 1987.

_____. Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism. In: PARKER, Patricia; HARTMAN, Geoffrey (Ed.). **Shakespeare and the Question of Theory**. New York: Routledge, 1991.

SILVER, Anna Krugovoy. **Victorian literature and the anorexic body**. (Cambridge studies in nineteenth-century literature and culture). Cambridge: Cambridge University Press, 2002

SMITH, Cristiane Busato. **John Fowles's The magus as a postmodern romance**. Curitiba, 1995. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Paraná - UFPR.

SPRENGNETH, Madelon; GARNER, Shirley Nelson (Eds.). **Shakespearean tragedy and gender**. Bloomington: Bloomington and Indianapolis, 1996.

STOREY, John. **An introduction to cultural theory & popular culture**. Athens: The University of Georgia Press, 1998.

STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa. **Practices of looking**: an introduction to visual culture. Oxford: Oxford University Press, 2003.

TAYLOR, Gary. **Reinventing Shakespeare**: a cultural history from the restoration to the present. Vintage: London, 1989.

TERRY, Ellen. **The story of my life**: recollections and reflections. London: Schocken, 1982.

THOMPSON, Ann; TAYLOR, Neil (Eds.). **Hamlet**: the Arden Shakespeare. London: Thomson Learning, 2006.

TRUSSLER, Simon. **Cambridge illustrated history of British theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

VEST, James M. **The French face of Ophelia from Belleforest to Baudelaire**. New York: University Press of America, 1989.

VICKERS, Brian (Ed.). **Shakespeare**: the critical heritage. London: Routledge, 1974-1981. v.2.

VIEIRA, Érika Viviane Costa. **Resisting closure**: the representation of Ophelia on painting and screen. Belo Horizonte, 2004. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais.

WELLS, Stanley; ORLIN, Lena Cowen. **Shakespeare**: an Oxford Guide. Oxford: Oxford University Press, 2003.

WEST, Rebecca. **The Court and the castle**. London: Macmillan. New Haven: Yale University Press, 1957.

WILDE, Oscar. **Intenções**: quatro ensaios sobre a estética. Lisboa: Livros Cotovia, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Culture & Society**: 1780-1950. New York: Columbia University Press, 1983.

_____. **The long revolution**. Toronto: Broadview Press, 2001.

WOODALL, Joanna (Ed.). **Portraiture**: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997.

WOOLF, Virginia. **A room of one's own**. London: Penguin Group, 1993.

YOUNG, Alan R. **Hamlet in the visual arts 1709-1900**. Newark: University of Delaware Press, 2002.

ZIEGLER, Georgianna. **Shakespeare's unruly women**. Washington: Folger Shakespeare Library, 1997.

Sites frequentemente consultados

www.shakespearean.org.uk

www.rossettiarchive.org.uk

www.english.emory.edu

www.tate.org.uk

www.victorianweb.org

ANEXOS

ANEXO 1
LEA MERRIT



Anna Lea Merrit *Ophelia* gravura 1880

ANEXO 2
DR. DIAMOND



Hugh Welch Diamond
Untitled [Mental Patient, Surrey County Lunatic Asylum]
c. 1851-52

ANEXO 3

PINTURAS DE OFÉLIA EXPOSTAS NA ROYAL ACADEMY, LONDRES

ANO	NÚMERO	ARTISTA	TÍTULO
1791	172	Henry Singleton	<i>Ophelia</i>
1801	74	Sir Robert Kerr Porter	<i>Mr. and Mrs. Harry Johnston in the character of Hamlet and Ophelia</i>
1804	80	Martin Archer Shee	<i>Young Lady as Ophelia</i>
1809	515	Miss Mary Anne Croft	<i>Ophelia</i>
1828	902	C. E. Liverati	<i>Hamlet and Ophelia</i>
1831	415	Lilburne Hicks	<i>Ophelia</i>
1831	281	George Clint	<i>Charles Young...</i>
1831	128	John Wood	<i>Ophelia</i>
1837	343	Edward Chatfield	<i>Ophelia</i>
1842	71	Richard Redgrave	<i>Ophelia</i>
1842		Daniel Maclise	<i>The play scene from Hamlet</i>
1844	64	Frederick Charles Cooper	<i>Ophelia</i>
1845	539	Frank Stone	<i>Scene from Hamlet, Ophelia sings</i>
1851	125	Chester Earles	<i>Ophelia</i>
1851	701	James Godwin	<i>Hamlet and Ophelia</i>
1852	530	Henry Nelson O'Neil	<i>Scene from Hamlet</i>
1852	556	John Everett Millais	<i>Ophelia</i>
1852	1247	Arthur Hughes	<i>Ophelia</i>
1855	559	Alfred Fowler Patten	<i>Ophelia</i>
1858	1187	William Calder Marshall	<i>Ophelia</i>
1859	208	Samuel Baruch Halle	<i>Ophelia</i>
1859	612	Thomas Francis Dicksee	<i>Ophelia</i>
1864	1020	Miss Alyn Thornycroft	<i>Ophelia at the brook</i>
1865	603	William Q. Orchardson	<i>Hamlet and Ophelia</i>
1868	576	E. C. Barnes	<i>Ophelia</i>
1868	151	Signor Rapisardi	<i>Ophelia</i>
1870	668	Miss Isabel Naftel	<i>Mrs. W. Rousby as Ophelia</i>
1871	421	Lionel Percy Smythe	<i>"There is a willow"</i>
1873	162	William Maw Egley	<i>"Sweets to the sweet"</i>
1874	579	Henry Nelson O'Neil	<i>Ophelia</i>
1874	169	William Salter Herrick	<i>Ophelia</i>
1874	1048	H. G. Wills	<i>Ophelia and Laertes</i>
1874	380	William Q. Orchardson	<i>Ophelia</i>
1875	344	Alfred W. Elmore	<i>Ophelia</i>
1879	232	C. W. Cope	<i>Hamlet and Ophelia</i>
1880	664	Louise Jopling	<i>Ophelia</i>
1880	1414	Anna Merrit	<i>Ophelia</i>
1881	1154	Ada Taylor	<i>Ophelia</i>
1882	996	Francis H. Eastwood	<i>"There's Rosemary...."</i>
1883	658	Joseph Mordecai	<i>Miss Stella Brereton as Ophelia</i>
1883	35	Theresa Thornycroft	<i>Ophelia</i>
1884	193	Maynard Brown	<i>Ophelia</i>
1889	268	Henry John Hudson	<i>Ophelia</i>
1889	222	J. W. Waterhouse	<i>Ophelia</i>
1890	1041	Henrietta Rae	<i>Ophelia</i>
1891	405	Thomas Francis Dicksee	<i>Ophelia</i>
1892	43	Louise Jopling	<i>Mrs. Tree as Ophelia</i>
1893	1023	Lexden L. Pocock	<i>Ophelia</i>
1895	679	William Stott (of Oldham)	<i>Ophelia</i>
1897	1351	Clement O. Skilbeck	<i>"How should I..."</i>
1900	1651	Henry E. Crocket	<i>Ophelia</i>
1901	834	Herbert Gandy	<i>The finding of Ophelia</i>

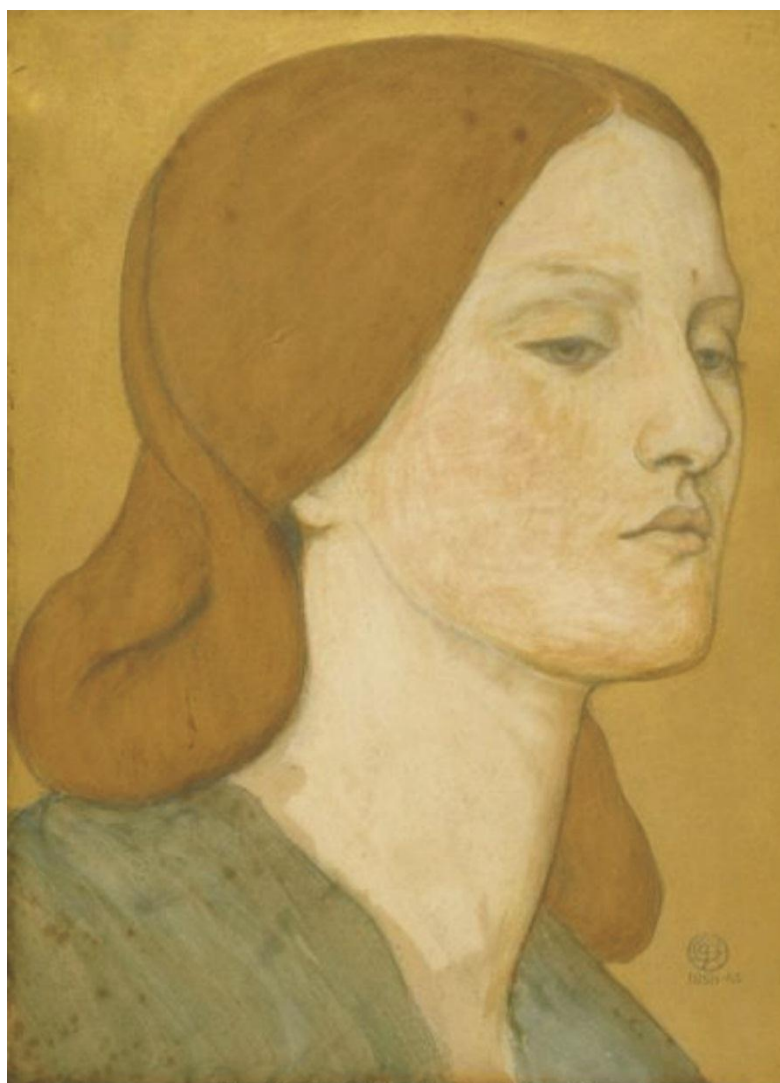
ANEXO 4
PARÓDIAS DE *OPHELIA* DE MILLAIS





ANEXO 5
DESENHOS E PINTURAS DE ELIZABETH SIDDALL FEITAS POR DANTE
GABRIEL ROSSETTI

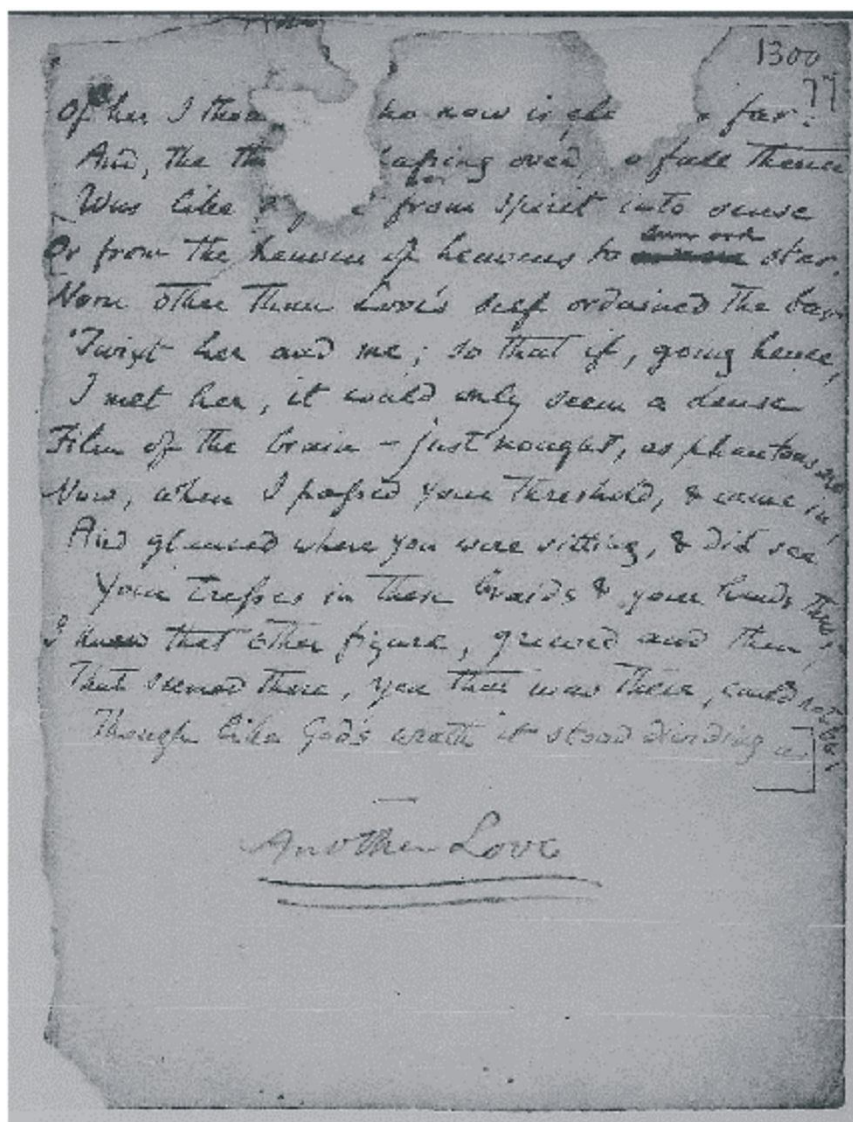




© The Fitzwilliam Museum, Cambridge. UK

ANEXO 6

SONETO DE ROSSETTI RETIRADO DO CAIXÃO DA ESPOSA



Soneto "Another Love" de Dante Gabriel Rossetti, recuperado em 1969
 pelo poeta do caixão de Elizabeth Siddall, sua esposa.
 (British Museum, Londres)

ANEXO 7

BIBLIOGRAFIA SOBRE OFÉLIA

(compilada por Thomas Larque, *webmaster* do excelente site www.shakespearean.org a quem agradeço pela permissão de reproduzir as partes principais)

1. FICÇÃO E ADAPTAÇÕES

1.1a - PEÇAS (centradas em Ofélia)

AZUMA, Tadashi. **A Vision of Ophelia**. Translated into English by Yushi Odashima. Unpublished play.

BERKOFF, Steven. **The Secret Love-Life of Ophelia**. London: Faber and Faber, 2001.

BETTS, Jean. **Ophelia Thinks Harder**. Te Aro: The Women's Press, 1994.

BROWNJOHN, Alan; BROWNJOHN, Sandy. **Ophelia and the Words**. Unpublished play.

BUSS, Helen [aka Margaret Clarke]. **Gertrude and Ophelia**. Unpublished play.

HUFF, Douglas. **Ophelia**. Unpublished play.

LAVERY, Byrony. Ophelia. In: GOODMAN, Lizbeth (Ed.). **Mythic Women / Real Women**. London: Faber and Faber, 2000. p.323-342.

MORRIS, Thomas. Ophelia. In: MARRIOTT, J.W. (Ed.). **The Best One-Act Plays of 1948-49**. London: Harrap, 1950.

MURRAY, Melissa. **Ophelia**. Unpublished play.

NIGRO, Don. Dead Men's Fingers. In: NIGRO, Don. **Cincinnati and Other Plays: Monologues for the Theatre**. New York and London: Samuel French, 1989.

ROGAL, Stan. **Portrait of Ophelia, Drowned**. Unpublished play.

SALZ, Jonah. **Ophelia**. Unpublished play.

SAUNDERS, Jessica; VAUGHAN, J. **The Tragedy of Ophelia**. Unpublished play.

Svich, Caradid. **Twelve Ophelias**. Unpublished play. Music by Caradid Svich and George Sarah.

TAYLOR, C.P. **Ophelia**. Unpublished play.

THOMPSON, Helena. **Ophelia**. Unpublished play.

WANSHEL, Jeff. **Ophelia**. Unpublished play.

WEISSMAN, Jeffrey; TANCREDI, Antonia. **Ophelia**. Unpublished musical.

WOOD, Breindel. **Ophelia**: The Musical. Book, lyrics, and music by Breindel Wood. Musical arrangements by Audra White. Unpublished musical.

YEGER, Sheila. **Ophelia**. Unpublished play.

1.1b - PEÇAS (nas quais Ofélia ocupa parte significativa ou é tratada com originalidade)

ANON. Der Berstrafte Brudermord (Fratricide Punished). Trad. Horace Furness is printed in Shakespeare, William. In: FURNESS, Horace Howard (Ed.). **Hamlet**. London: J.B. Lippincott Company, 1877. v.2. p.121-142.

BARKER, Howard. **Gertrude - The Cry**. London: Calder Publications, 2002. [note: Ophelia is replaced within this play by a different female character called Ragusa, but as Ragusa becomes romantically involved with Hamlet it seems obvious that Ragusa is a spin-off from Ophelia, just as another new character, Albert, is a spin-off from, and combination of, Fortinbras and Horatio].

BATTLO, Jean. **The Little Theatre's Production of Hamlet**. New York: Samuel French, ?.

BLESSING, Lee. **Fortinbras**. ?: Dramatists Play Service, 1998.

BOBRICK, Samuel. **Hamlet II (Better Than the Original)**. New York: Samuel French, ?.

BREESE, Stephen. **The Trial of Hamlet**. Unpublished play. Available on the internet at: <<http://www.trialofhamlet.com/Rights.htm>>.

FERRIS, Monk. **Hamlet - Cha Cha Cha!** New York: Samuel French, ?.

GILBERT, William. **Rosencrantz and Guildenstern**: A Tragic Episode, in three tableaux, founded on an old Danish legend. London: Samuel French, ?.

KNOWLES, Katherine. **Loving Ophelia**. Unpublished play. [note: this play is about Dante Gabriel Rossetti and the relationship that he had with Elizabeth Siddal, the artistic model who posed as Ophelia for a painting by Millais. I've included it for its relevance, even if Shakespeare's Ophelia seems unlikely to garner more than a passing reference, since Siddal herself is part of Ophelia's history].

MAROWITZ, Charles. Hamlet. In: MAROWITZ, Charles. **The Marowitz Shakespeare**. London: Marion Boyars, 1978. p.28-69.

MORTON-BROWN, Marla, Jules Odendahl, Kelly Rowett. The Three Faces of Ophelia or What's a Nice Girl Like You Doing in a River Like This?. In: **Selected Papers from Duke University Women Studies' Graduate Research Conference 1997**. Durham: Duke University, 1997.

MÜLLER, Heiner. Hamletmachine. In: FISCHLIN, Daniel; FORTIER, Mark (Ed.). **Adaptations of Shakespeare**. London: Routledge, 2000. p.208-214. Also available on the internet (Trans. Dennis Redmond) at <www.efn.org/~dredmond/Hamletmachine.PDF>.

PRENDERGAST, Jane. **I, Hamlet**. Unpublished play.

SHELLEY, Jonathan. **Alas Poor Yorick**. Unpublished play.

SHERMAN, James. **Magic Time**. New York: Samuel French, ?.

URE, Joan. **Something in It for Ophelia**. Published in Ure, Joan. *Five Short Plays*. Ed. Christopher Small. Glasgow: Scottish Society of Playwrights, 1979.

WARBURTON, N.J. **Don't Blame It on the Boots**. New York: Samuel French, ?.

1.2a - PROSA (centrada em Ofélia)

BERGANTINO, David. **Hamlet II: Ophelia's Revenge**. New York: Pocket Star, 2003.

CLARKE, Mary Cowden. Ophelia: The Rose of Elsinore. In: CLARKE, Mary Cowden. **The Girlhood of Shakespeare's Heroines**: in a Series of Fifteen Tales. London: W.H.Smith and Son, Simpkin, Marshall and Co., 1850-1852. Disponível em: <<http://shakespearean.org.uk/oph1-cla.htm>>.

FIEDLER, Lisa. **Dating Hamlet: Ophelia's Story**. New York: Henry Holt & Company, 2002.

KLEIN, Lisa. **Ophelia**. London: Bloomsbury, 2006.

MEGANN, Adele. Ophelia. Unpublished novel. Extracts printed in Megann, Adele. "Claudius Looks: Ophelia and Rosencrantz Discuss Censorship". **Mississippi Review**, v.29, n.3, p.56-63, 2001.

MORRIS, Ronald. The Witness. **Shakespeare Magazine** 6, n.1, Winter 2002: ?. Also available on the internet at <<http://www.shakespearemag.com/winter02/morris.asp>>.

REISERT, Rebecca. **Ophelia's Revenge**. ?: Hodder & Stoughton, 2003.

TRAFFORD, Jeremy. **Ophelia**. Thirsk: House of Stratus, 2001.

1.2b - PROSE (na qual Ofélia tem uma parte significativa ou é tratada com grande originalidade)

BALINT, Christine. **Ophelia's Fan: A Novel**. ?: W.W. Norton and Company, 2004.

HOLDERNESS, Graham. **The Prince of Denmark**. ?: University of Hertfordshire Press, 2002.

LAMB, Charles; Mary Lamb. Hamlet. In: LAMB, Charles and Mary Lamb. **Tales from Shakespeare**. London: Thomas Hodgkins, 1807. 2v.

LEVY, Deborah. Ophelia and the Great Idea. In LEVY, Deborah. **Ophelia and the Great Idea**. New York: Viking, 1989.

STEELE, Hunter. **Lord Hamlet's Castle**. London: André Deutsch, 1987.

UPDIKE, John. **Gertrude and Claudius**. New York: Knopf, 2000.

1.3a - POESIA (centrada em Ofélia)

ALBERGOTTI, Dan. Ophelia at the Brook. **Mississippi Review**, v.29, n.3, p.110-111, 2001.

ARCHAMBEAU, Robert. Ophelia Makes Dean. **Mississippi Review**, v.29 n.3, p.113, 2001.

BANG, Mary. Ophelia. **Mississippi Review**, v.29, n.3, p.114-115, 2001.

BHATT, Sujata. Ophelia in Defense of the Queen. **Poetry Review**, v.83, n.3, p.6-7, 1993.

BRAUTIGAN, Richard. The Castle of the Cormorants. In: BRAUTIGAN, Richard. **The Pill versus the Springhill Mine Disaster**. London: Jonathan Cape, 1970. p.72.

BRAUTIGAN, Richard. The Rape of Ophelia. In: BRAUTIGAN, Richard. **The Pill versus the Springhill Mine Disaster**. London: Jonathan Cape, 1970. p.47.

COOKSHAW, Marlene. Ophelia/Reflections. **Northern Light**, v.7-8, p.64, 1981.

COTHARY, Jean. Ophelia. **Shakespeare Newsletter**, v.35, p.3, 1985.

CUMMINGS, Peter. Hamlet to Ophelia. **Mississippi Review**, v.29, n.3, p.127-130, 2001.

DORSETT, Robert. Mad Ophelia. **Forum of Texas**, v.17, n.3-18, n.1, p.39, 1979-80.

FAHEY, Diane. Remembering Ophelia. **Westerly**, v.30, n.4, p.71-73, 1985.

GREENWAY, William. Ophelia Writes Home. **Mississippi Review**, v.29, n.3, p.136, 2001.

HALL, Leilani. Ophelia's Rant before She's Heavy with Drink. **Mississippi Review**, v.29, n.3, p.139, 2001.

HERBERT, Jack. Ophelia. **Literator**, v.17, n.3, p.145, 1996.

HERD, Tracey. The Last Photo Opportunity. In: HERD, Tracey. **Dead Redhead**. Tarsat: Bloodaxe Books, 2001. p.58.

HERD, Tracey. Ophelia's Confession. In: HERD, Tracey. **Dead Redhead**. Tarsat: Bloodaxe Books, 2001. p.57.

HERD, Tracey. The Ruins. In: HERD, Tracey. **Dead Redhead**. Tarsat: Bloodaxe Books, 2001. p.61-62.

HUCHEL, Peter. Ophelia. Trans. Michael Hamburger. **Agenda** 32, n.2, p.29, 1994.

KARTSONIS, Ariana-Sophia. Jivin' Ophelia through the Afterlife of Broken Love. **Mississippi Review**, v.29, n.3, p.142, 2001.

LUGUS, Merike. Ophelia After Centuries of Trying. **Poetry Toronto**, Nov 1988: ?. Also available on the internet at <<http://www.rodmer.com/MOphelia.html>>.

MELMAN, Peter. Upon Ophelia's Death: V.i. **Mississippi Review**, v.29, n.3, p.147, 2001.

MILITANO, Carmelo. Ophelia in the Garden. **Shakespeare Magazine**, v.6, n.1, Winter 2002: ?. Also available on the internet at <<http://www.shakespearemag.com/winter02/militano.asp>>.

PATERSON, Evangeline. Ophelia's Ghost to Hamlet. **Anglo-Welsh Review**, v.74, p.22-23, 1983.

SELLEY, April. From the Desk of Ophelia. **Mississippi Review**, v.29, n.3, p.198-199, 2001.

SOCLOW, Elizabeth. Ophelia. **Michigan Quarterly Review**, v.30, p.12-13, 1991.

2. CRÍTICAS E ANÁLISES ACADÊMICAS

2.1a - Livros, Crítica (centrados em Ofélia – incluindo livros com capítulos dedicados à análise de Ofélia)

ANONYMOUS. The True Ophelia. In: ANONYMOUS ["By an actress"]. **The True Ophelia and Other Studies of Shakespeare's Women**. London and Toronto: ?, 1913. p.15-61.

FAUCIT, Helena. **See the entry for:** Martin, Helena [Helena Faucit became Lady Martin before publishing her book].

FRIPP, Edgar. Katherine Hamlet and 'Ophelia'. In: FRIPP, Edgar. **Shakespeare Studies**. ?: ?,?. p.128-136.

GERWIG, George William. Ophelia. In: GERWIG, George William. **Shakespeare's Ideals of Womanhood**. East Aurora: The Roycroft Shops, 1929. p.121-129.

GILCHRIST, Fredericka. **The True Story of Hamlet and Ophelia**. Boston: ?, 1889.

HEINE, Heinrich. Ophelia. In: HEINE, Heinrich. **Heine on Shakespeare**. Trans. Ida Benecke. Westminster: Archibald Constable and Co., 1895. p.109-113.

JAMESON, Anna. Ophelia. In: JAMESON, Anna. **Characteristics of Women, Moral, Political, and Historical** [later known as *Shakespeare's Heroines*]. London: Saunders and Otley, 1832. Disponível em: <<http://shakespearean.org.uk/oph1-jam.htm>>.

JENKINS, Harold. **Hamlet and Ophelia**. London: Oxford University Press, 1963.

KIEFER, Carol (Ed.). **The Myth and Madness of Ophelia**. Amherst: Mead Art Museum: 2001.

LEWES, Lewis. Ophelia. In: LEWES, Lewis. **The Women of Shakespeare**. Trans. Helen Zimmern. London: Hodder, 1895.

McKENNEY, Marie. Ophelia. In: McKENNEY, Marie. **Studies of Shakespeare's Women**. St. Paul: McGill-Warner Co., 1908. p.103-112.

MACKENZIE, Agnes. Ophelia. In: MACKENZIE, Agnes. **The Women of Shakespeare's Plays**. London: William Heinemann Ltd., 1924. p.200-225.

MARTIN, Helena. Ophelia. In: MARTIN, Helena. **On Some of Shakespeare's Female Characters**. Edinburgh and London: ?, 1885. Disponível em: <<http://shakespearean.org.uk/oph1-fau.htm>>.

PALMER, Henrietta Lee. Ophelia. In: PALMER, Henrietta Lee. **The Stratford Gallery; or the Shakespeare Sisterhood**. New York: D. Appleton and Company, 1859. p.29-36.

SOMERVILLE, H. The Mania of Ophelia. In: SOMERVILLE, H. **Madness in Shakespearian Tragedy**. London: ?, 1929.

VEST, James. **The French Face of Ophelia from Belleforest to Baudelaire**. Lanham and London: University Press of America, 1989.

WINGATE, Charles. Ophelia. In: WINGATE, Charles. **Shakespeare's Heroines on the Stage**. New York: T.Y. Crowell, 1895. v.2.

YOUNG, Alan. The Ophelia Phenomenon. In: YOUNG, Alan. **Hamlet in the Visual Arts: 1709-1900**. Newark: University of Delaware Press, 2002. p.279-345.

2.1b - Livros e Crítica (nos quais Ofélia tem uma parte significativa ou é tratada com grande originalidade)

BAMBER, Linda. **Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare**. Stanford: Stanford University Press, 1982.

BRANDES, George. Hamlet. In: BRANDES, George. **William Shakespeare**. London: ?, 1898. p.341-392.

CAMPBELL, Lily. Hamlet: A Tragedy of Grief. In: CAMPBELL, Lily. **Shakespeare's Tragic Heroes, Slaves of Passion**. Cambridge: ?, 1930.

COOK, Judith. **Women in Shakespeare**. London: Harrap, 1980.

CREIGHTON, Charles. **Shakespeare's Story of His Life**. London: Grant Richards, 1904.

DREBER, Diane. **Domination and Defiance: Fathers and Daughters in Shakespeare**. Lexington: University Press of Kentucky, 1986.

FARREN, George. **Essays on the varieties in mania exhibited by the characters of Hamlet, Ophelia, Lear and Edgar**. London: ?, 1826.

- FRANK, Henry. **The Tragedy of Hamlet: A Psychological Study**. Boston: ?, 1910.
- GRAVES, Henry. **An Essay on the Genius of Shakespeare, with critical remarks on the characters of Romeo, Hamlet, Juliet, and Ophelia**. London: ?, 1826.
- HAMILTON, Sharon. **Shakespeare's Daughters**. London: McFarland, 2003.
- LEWIS, Charlton. **The Genesis of Hamlet**. New York: ?, 1907.
- LINDLEY, Arthur. **Hyperion and the Hobbyhorse**. Newark: University Delaware Press, 1996. "Hamlet" chapter deals with Ophelia. p.112-136.
- MATTHEWS, Paul. **The Bard on the Brain: Understanding the Mind through the Art of Shakespeare and the Science of Brain Imaging**. New York: Dana, 2003.
- PENNINGTON, Michael. **Hamlet: A User's Guide**. New York: Limelight Editions, 1996.
- PITT, Angela. **Shakespeare's Women**. London: David and Charles, 1981.
- RABY, Peter. **Fair Ophelia: A Life of Harriet Smithson Berlioz**. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1982.
- ROSENBERG, Marvin. **The Masks of Hamlet**. Newark: University of Delaware Press, 1992.
- WHITE, R.S. **Innocent Victims: Poetic Injustice in Shakespearean Tragedy**. Newcastle-Upon-Tyne: Tyneside Free Press, 1982.

2.2a - Artigos, Crítica (centrados em Ofélia)

- AASAND, Hardin. 'The young, the beautiful, the harmless, and the pious': Contending with Ophelia in the Eighteenth Century. In: GONDRIS, Joanna (Ed.). **Reading Readings: Essays on Shakespeare Editing in the Eighteenth Century**. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1997. p.224-243.
- BAKER, David. Ophelia's Travels. In: MASAVISUT, Nitaya; SIMON, George; SMITH, Larry (Ed.). **Gender and Culture in Literature and Film, East and West**. Hawaii: University of Hawaii, 1994. p.3-8.
- BARBER, Francis. Ophelia in Hamlet. In: JACKSON, Russell; SMALLWOOD, Robert (Ed.). **Players of Shakespeare 2**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- BEIZER, Janet. Rewriting Ophelia: Fluidity, Madness, and Voice in Louise Colet's *La Servante*. In: DUNN, Leslie; JONES, Nancy (Ed.). **Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture. New Perspectives in Music History and Criticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p.152-165.
- BROKOPH-MAUCH, Gudrun. Salome and Ophelia: The Portrayal of Women in Art and Literature at the Turn of the Century. In: BERG, Christian; DURIEUX, Frank; LERNOUT, Geert; GOBBERS, Walter (Ed.). **The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts**. Berlin: ?, 1995. p.466-474.

COURSEN, H.R. Ophelia in Performance in the Twentieth Century. In: KIEFER, Carol. **The Myth and Madness of Ophelia**. Amherst: Mead Art Museum, 2001.

DAWSON, George. Ophelia's Flowers: A Week-Day Sermon from Shakespeare. In: St. CLAIR, George (Ed.). **Shakespeare and Other Lectures**. London: ?, 1888. ?.

DUNN, Leslie. Ophelia's Songs in *Hamlet*: Music, Madness, and the Feminine. In: DUNN, Leslie; JONES, Nancy (Ed.). **Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture**. New Perspectives in Music History and Criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p.50-64.

FEINBERG, Nona. Jephthah's Daughter: The Parts Ophelia Plays. In: FRONTAIN, Raymond-Jean; WOJCIT, Jan. **Old Testament Women in Western Literature**. Conway: UCA, 1991. p.128-143.

FEINBERG, Nona. **'She chanted snatches of old tunes'**: Ophelia's Songs in a Polyphonic *Hamlet*. In: KLIMAN, Bernice. New York: Modern Language Association of America, 2001. p.153-156.

FIKE, Matthew. Gertrude's Mermaid Allusion. In: COURTNEY, Krystyna Kujawinska (Ed.). **On Page and Stage: Shakespeare in Polish and World Culture**. Kraków: Towarzystwo Autorów, 2000. p.259-275.

FOX-GOOD, Jacquelyn. Ophelia's Mad Songs: Music, Gender, Power. In: ALLEN, David; WHITE, Robert (Ed.). **Subjects on the World's Stage: Essays on British Literature of the Middle Ages and the Renaissance**. Newark: University of Delaware Press, 1995. p.217-238.

HAMANA, Emi. Whose Body Is It, Anyway? -- A Re-Reading of Ophelia. In: UÉNO, Yoshiko (Ed.). **Hamlet and Japan**. New York: AMS Press, 1995. p.143-154.

KIEFER, Carol. The Myth and Madness of Ophelia. In: KIEFER, Carol. **The Myth and Madness of Ophelia**. Amherst: Mead Art Museum: 2001. p.11-39.

KLETT, Elizabeth. Reading Between the Lines: Connecting with Gertrude and Ophelia in William Shakespeare's *Hamlet* (c. 1600). In: FISHER, Jerilyn; SILBER, Ellen (Eds.). **Women in Literature: A Guide to Gender Issues**. Westport, CT: Greenwood Press, 2003. p.130-133.

LAMB, Susan. Applauding Shakespeare's Ophelia in the Eighteenth Century: Sexual Desire, Politics, and the Good Woman. In: SHIFRIN, Susan (Ed.). **Women as Sites of Culture: Women's Roles in Cultural Formation from the Renaissance to the Twentieth Century**. Aldershot: Ashgate, 2002. p.105-123.

LUSARDI, James; SCHLEUTER, Jane. Offstage Noise and Onstage Action: Entrances in the Ophelia Sequence of *Hamlet*. In: AASAND, Hardin (Ed.). **Stage Directions in Hamlet: New Essays and New Directions**.?: Fairleigh Dickinson University Press, 2002. p.33-41.

NEWMAN, Karen. Ghostwriting: *Hamlet* and Claude Chabrol's *Ophélie*. In: BAKER, Peter; GOODWIN, Sarah; HANDWERK, Gary. **The Scope of Words**. New York: P. Lang, 1991. p.167-177.

NOSWORTHY, J.M. Hamlet and the Pangs of Love. In: HIBBARD, G.R.(Ed.). **The Elizabethan Theatre IV**. Hamden: Shoe String Press, 1974. p.41-56.

O'BRIEN, Ellen. Ophelia's Mad Scene and the Stage Tradition. In: CARY, Cecile; LIMOUZE, Henry (Ed.). **Shakespeare and the Arts: Yesterday and Today**. Washington: University Press of America, 1982. p.109-125.

OSHIO, Toshiko. Ophelia: Experience into Song. In: UÉNO, Yoskiko (Ed.). **Hamlet and Japan**. *Hamlet* Collection 2. New York: AMS, 1995. p.131-142.

POTTER, Lucy. Ophelia Centre Stage. In: HOSKING, Sue; SCHWERDT, Diane (Ed.). **eXtensions**. Adelaide: Wakefield Press, 1999. p.25-40.

SASAYAMA, Takashi. The Night Wanderer and the Fantasy of Dawn: Notes on the Psycho-Aesthetic Meaning of the Ophelia Scenes in *Hamlet*. In: UÉNO, Yoskiko (Ed.). **Hamlet and Japan**. *Hamlet* Collection 2. New York: AMS, 1995. p.121-130.

SCOLNICOV, Hanna. Intertextuality and realism in three versions of Hamlet: The willow speech and the aesthetics of cinema. In: KLEIN, Holger; HARNER, James (Ed.). **Shakespeare and the Visual Arts**. Lampeter: Edwin Mellen Press, 2000. (*Shakespeare Yearbook* 11). p.227-237.

SHOWALTER, Elaine. Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism. In: PARKER, Patricia; HARTMAN, Geoffrey (Ed.). **Shakespeare and the Question of Theory**. London: Methuen, 1985. p.77-94.

WHITE, R.S. Jeptha's Daughters: Men's Constructions of Women in *Hamlet*. In: FRASER, Hilary; WHITE, R.S. (Eds.). **Constructing Gender: Feminism in Literary Studies**. Nedlands: University of Western Australia Press, 1994. p.73-90.

YOUNG, Alan. Ophelia in the Eighteenth-Century Visual Arts. In: BATH, Michael (Ed.). **Emblem Studies in Honour of Peter M. Daly.?:** Koerner, 2002.

ZIEGLER, Georgianna. Sweet rose of May: Ophelia through Victorian Eyes. In: KIEFER, Carol. **The Myth and Madness of Ophelia**. Amherst: Mead Art Museum, 2001. p.41-51.

2.2b - Artigos, Crítica (nos quais Ofélia tem uma parte significativa ou é tratada com grande originalidade)

EWBANK, Inga-Stina. Shakespeare's Portrayal of Women: A 1970's View. In: BEVINGTON, David; HALIO, Jay (Ed.). **Shakespeare: Pattern of Excelling Nature**. London: Associated University Press, 1978. p.222-229.

FINDLAY, Alison. *Hamlet: A Document in Madness*. In: BURNETT, Mark Thornton; MANNING, John. **New Essays on Hamlet**. New York: AMS, 1994. (*Hamlet* Collection 1). p.189-205.

FORTIER, Mark. Undead and Unsafe: Adapting Shakespeare (in Canada). In: BRYDON, Diana; MAKARYK, Irena (Ed.). **Shakespeare in Canada**: "A World Elsewhere?". Toronto: University of Toronto Press, 2002. p.339-352.

SCOLNICOV, Hanna. Chekhov's Reading of *Hamlet*. In: HOLLAND, Peter; SCOLNICOV, Hanna (Ed.). **Reading Plays**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. p.192-205.

STANTON, Kay. Hamlet's Whores. In: BURNETT, Mark; MANNING, John (Ed.). **New Essays on Hamlet**. *Hamlet* Collection 1. New York: AMS, 1994. p.167-188.

2.3a - Artigos de periódicos (centrados em Ofélia)

?, ?. Chabrol's Ophelia: Mirror for *Hamlet*. **Shakespeare on Film Newsletter**, v.3, p.1 and 8, Dec 1978.

?, ?. Hamlet's Love for Ophelia. **Blackwood's Magazine**, v.xxxiii, p.400, (?).

?, ?. John William Waterhouse, Ophelia. **Antiques**, v.157, p.877, Jun 2000.

ALLEN, Percy. The Historic Originals of Ophelia. **Shakespeare Review**, v.1, p.166-171, Jul 1928.

ANDERSON, Mark. Ophelia's Difference, or, 'To catch the conscience of the counsellor' . **Shakespeare Oxford Newsletter**, v.35, n.3, p.17-19, 24, 2000.

ARCHER, William. Ophelia and Portia: A Fable for Critics. **The Theatre**, N.S. XV, p.17-27, Jun-Dec 1885.

BALDO, Jonathan. Ophelia's Rhetoric, or Partial to Synecdoche. **Criticism**, v.37, p.1-35, 1995. In: BALDO, Jonathan. **The Unmasking of Drama**: Contested Representation in Shakespeare's Tragedies. Detroit: Wayne State University Press, 1996.

BARNICOUT, Constance. Ophelia: A New Theory of Her Character. **Gentleman's Magazine**, p.?, Nov 1904.

BELILES, David. 'I am myself indifferent honest': Hamlet as Ophelia's Seducer. **Hamlet Studies**, v.21, p.77-88, 1999.

BLIGH, John. The Women in the Hamlet Story. **Dalhousie Review**, v.53, p.275-285, 1973.

BLOOM, Don. Ophelia and Her Problems. **The Bulletin of the West Virginia Association of College English Teachers**, n.s.9.2, p.6-13, Fall 1986.

BLYTHE, David-Everett. Ophelia's Echo in *Absalom, Absalom*". **Mississippi Quarterly**, v.52, p.509-510, 1999-2000.

BONGIORNO, Dominick. Why Did Hamlet Enter Ophelia's Closet?. **Shakespeare Newsletter**, v.46, p.32, 1996.

BOZANICH, Robert. The Eye of the Beholder: Hamlet to Ophelia, II. ii. 109-24. **Shakespeare Quarterly**, v.31, n.1, p.90-93, Spring 1980.

BREEZE, Andrew. Welsh Tradition of the Baker's Daughter in *Hamlet*. **Notes and Queries**, v.49, p.199-200, 2002.

BROOKS, Jean. Hamlet and Ophelia as Lovers: Some Interpretations on Page and Stage. **Aligarh Critical Miscellany**, v.4.1, p.1-25, 1991.

BRUUN, Erik Rosenkrantz. 'As your daughter may conceive': A Note on the Fair Ophelia. **Hamlet Studies**, v.15, p.93-99, 1993.

BURKS, Zachary. 'My Soul's Idol': Hamlet's Love for Ophelia. **Hamlet Studies**, v.13, p.64-72, 1991.

BURNETT, Linda. "Margaret Clarke's Gertrude & Ophelia: Writing Revisionist Culture, Writing a Feminist 'New Poetics'". **Essays in Theatre/Etudes Théâtrales**, v.16, n.1, p.15-32, Nov 1997.

BURNETT, Mark. Ophelia's 'False Steward' Contextualized. **Review of English Studies**, v.46, p.48-56, 1995.

BYLES, Joan. The Problem of the Self and the Other in the Language of Ophelia, Desdemona, and Cordelia. **American Imago**, v.46, p.37-59, Spring 1989.

CAMDEN, Caroll. On Ophelia's Madness. **Shakespeare Quarterly**, v.15, n.2, p.247-255, Spring 1964. In: MaMANAWAY, James (Ed.). **Shakespeare 400**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964. p.247-255.

CARLISLE, Carol. Hamlet's 'Cruelty' in the Nunnery Scene: The Actors' Views. **Shakespeare Quarterly**, v.18, p.129-140, 1967.

CARTMELL, Deborah. Reading and Screening Ophelia: 1948-1996. *Shakespeare Yearbook*, v.8, p.28-41, 1997. In: CARTMELL, Deborah. **Interpreting Shakespeare on Screen**. New York: St. Martin's, 2000.

CORPE, A. The Rose of May. **Catholic World**, v.81, p.813-822, 1905.

COURSEN, H.R. Ophelia's Doubtful Death. **Christianity and Literature**, v.27, n.3, p.28-31, 1978.

DANE, Gabrielle. Reading Ophelia's Madness. **Exemplaria**, v.10, p.405-423, 1998.

DERRICK, Patty. Julia Marlowe's Ophelia: A Portrait of Resistance and Failure. **Theatre History Studies**, v.23, p.25-47, 2003.

DONALDSON, Sandra. Ophelia in Elizabeth Siddal Rossetti's Poem 'A Year and a Day'. **Journal of Pre-Raphaelite Studies**, v.2, n.1, p.127-133, 1981.

DRAPER, J. Ophelia and Laertes. **Philosophy Quarterly**, v.14, p.38-53, 1935.

FARJEON, H. Was Ophelia Mad?. **New Statesman and Nation**, v.5, p.532-533, 29 April 1933.

FINKELSTEIN, Richard. Differentiating *Hamlet*: Ophelia and the Problems of Subjectivity. **Renaissance and Reformation**, v.21.2, p.5-22, Spring 1997.

FISCHER, Sandra. Hearing Ophelia: Gender and Tragic Discourse in *Hamlet*. **Renaissance and Reformation**, v.14, p.1-10, 1990.

FLEISSNER, Robert. Ophelia as Expecting, Not Merely Expectant: Margrete Anticipated. **Hamlet Studies**, v.25, p.175-188, 2003.

FLOYD-WILSON, Mary. Ophelia and Femininity in the Eighteenth Century: 'Dangerous Conjectures in ill-breeding minds'. **Women's Studies**, v.21, p.397-409, 1992.

FRASER, R. Scott. On Ophelia. **Shakespeare Yearbook**, v.11, p.238-259, 2000.

FRIPP, Edgar. Katherine Hamlet and 'Ophelia'. **Times Literary Supplement**, p.185, 17 March 1927.

GAY, Jane de. Playing (with) Shakespeare: Byrony Lavery's *Ophelia* and Jane Prendergast's *I, Hamlet*. *New Theatre Quarterly*, v.14, p.125-138, May 1998. Reprinted in: GOODMAN, Lizbeth; GAY, Jane de (Eds.). **Languages of Theatre Shaped by Women**. Bristol: Intellect, 2003. p.49-63.

GREENWOOD, George. False Lights on Shakespeare. **National Review**, v.89, p.114-124, March 1927.

GUILFOYLE, Cherrell. 'Ower swete sokor': The Role of Ophelia in *Hamlet*. *Comparative Drama*, v.14, p.3-17, 1980-81. In: DAVIDSON, Clifford; GIANKARIS, C.J. STROUPE, John (Ed.). **Drama in the Renaissance**: Comparative and Critical Essays. New York: AMS Press, 1986. p.163-177.

HAMADA, Shihoko. *Kôjin* and *Hamlet*: The Madness of Hamlet, Ophelia, and Ichirô. **Comparative Literature Studies**, v.33, p.59-68, 1996.

HAMANA, Emi. Let Women's Voices Be Heard: A Feminist Re-Vision of Ophelia. **Shakespeare Studies** (Shakespeare Society of Japan), v.26, p.21-40, 1987-88.

HARRIS, Arthur. Ophelia's 'Nothing': 'It is the false steward that stole his master's daughter'. **Hamlet Studies**, v.19.1-2, p.20-46, Summer-Winter 1997.

HASSEL, R., Jr. Painted Women: Annunciation Motifs in *Hamlet*. **Comparative Drama**, v.32, p.47-84, 1998.

HOLLERAN, James. Maimed Funeral Rites in *Hamlet*. *English Literary Renaissance*, v.19, p.65-93, 1989. In: **Shakespearean Criticism**: Yearbook 1989. Ed. ? Williamson. ?: ?, 1989.

HORWITZ, Eve. 'So young and so untender?': Ophelia and the Power of Obedience. **Journal of Literary Studies/Tydskrif vir Literatuurwetenskap**, v.4, n.1, p.104-117, 1988.

HUDSON, Arthur. Romantic Apologiae for Hamlet's Treatment of Ophelia. **ELH**, v.9, n.1, p.59-70, March 1942.

JENKINS, Harold. Hamlet and Ophelia. *Proceedings of the British Academy*, v.49, p.135-151, 1963. In JENKINS, Harold. **Structural Problems in Shakespeare: Lectures and Essays**. London: Arden Shakespeare, 2001.

JENKINS, Ronald. The Case Against the King: The Family of Ophelia vs. His Majesty King Claudius of Denmark. **Journal of Evolutionary Psychology**, v.17.3-4, p.206-218, Aug 1996.

JOFEN, Jean. Two Mad Heroines: A Study of the Mental Disorders of Ophelia in *Hamlet* and Margarete in *Faust*. **Literature and Psychology**, v.11, p.135-151, 1961.

JOHNSON, Charles. Ophelia. **The New Englander and Yale Review**, N.S. IX, p.679-691, Aug 1886.

KLEIN, Joan. 'Angels and Ministers of Grace': *Hamlet*, IV v-vii. **Allegorica**, v.1.2, p.156-176, 1976.

KNOWLES, Richard. 'The real of it would be awful': Representing the Real Ophelia in Canada. **Theatre Survey**, v.39, n.1, p.21-40, 1998.

LATHAM, Grace. 'O Poor Ophelia!' **The New Shakespeare Society's Transactions**, Part II, p.401-430, 1880-1885.

LEE, Chi-fan. What Happens in Ophelia's Burial Scene: An Approach to the Role Played by Ophelia in Shakespeare's *Hamlet*. **Wen Shih Hsueh Pao** [Journal of the College of Liberal Arts], v.20, p.1-8, March 1990.

LEITH, A.A. Ophelia and Liège. **Baconiana**, Ser. 3 XII, p.244-245, 1914.

LEVERENZ, David. The Woman in Hamlet: An Interpersonal View. **Signs**, v.4, p.291-308, 1978.

LEVIN, Richard. More Nuns and Nunneries and Hamlet's Speech to Ophelia. **Notes and Queries**, v.41 (239) (1), p.41-42, March 1994.

LISTON, William. Laertes' Advice to Ophelia in *Hamlet*, I.iii.12-14. **College Literature**, v.12, p.187-189, 1985.

LOFTUS, C. Ophelia. **Delineator**, v.67, p.78-81, Jan 1906.

LYONS, Bridget. The Iconography of Ophelia. **ELH**, v..44, n.1, p.60-74, Spring 1977.

MacDONALD, Michael. Ophelia's Maimèd Rites. **Shakespeare Quarterly**, v.37, n.3, p.309-317, Autumn 1986.

MACKARYK, Irena. Ophelia as Poet: Ukraïinka and the Woman as Artist. **Canadian Review of Comparative Literature**, v.20, p.337-354, 1993.

McKENZIE, James. Exit Ophelia. **Notes and Queries**, v.17, p.129-130, 1970.

McKNIGHT, D.A. The Tragedy of Ophelia: Renunciation. **Poet-Lore** XII N.S, v.4, p.253-270, 1900.

McMANAWAY, James. Ophelia and Jephtha's Daughter. **Shakespeare's Quarterly**, v.21, n.2, p.198-200, Spring 1970.

MELCHIORI, Barbara. A Note on the Murdered Duncan and the Drowned Ophelia. **English Miscellany**, v.26-27, p.155-161, 1977-78.

MINOGUE, Valerie. Rimbaud's Ophelia. **French Studies**, v.43, p.423-436, 1989.

MONTEIRO, George. Ophelia in *The Waste Land*. **Notes on Modern American Literature**, v.10, n.1, item 5, 1986.

MOORE, Peter. Ophelia's False Steward. **Notes and Queries**, v.41, p.488-489, 1994.

MUIR, Kenneth. Sabrina and Ophelia. **Notes and Queries**, v.26, p.121-122, 1979.

NAGELE, Rainer. Phantom of a Corpse: Ophelia from Rimbaud to Brecht. **MLN**, v.117, n.5, p.1069-1082, Dec 2002.

NEWMAN, Lucile. Ophelia's Herbal. **Economic Botany**, v.33, n.1, p.227-232, 1979.

NEWSTROM, Scott. Saying 'Goodnight' to 'Lost' Ladies: An Inter-Textual Interpretation of Allusions to *Hamlet's* Ophelia in Cather's *A Lost Lady* and Eliot's *The Waste Land*. **Willa Cather Pioneer Memorial Newsletter**, v.39, ns.2-3, p.33-37, Summer-Fall 1995.

NOSWORTHY, J.M. The Death of Ophelia. **Shakespeare Quarterly**, v.15, n.4, p.345-348, Autumn 1964.

OTTEN, Charlotte. Ophelia's 'Long Purples' or 'Dead Men's Fingers'. **Shakespeare Quarterly**, v.30, n.3, p.397-402, Summer 1979.

PAINTER, Robert; PARKER, Brian. Ophelia's Flowers Again. **Notes and Queries**, v.41, p.42-44, 1994.

PEIRIS, T.M. Ophelia: A Theory. **Hecate: A Women's Interdisciplinary Journal**, v.22, n.2, p.140-143, 1996.

PESSONI, Michele. 'Let in the Maid, that out a maid never departed more': The Initiation of Ophelia: Hamlet's Kore Figure. **Hamlet Studies**, v.14, p.32-41, 1992.

PETERSON, Kaara. Framing Ophelia: Representation and the Pictorial Tradition. **Mosaic**, v.31.3, p.1-24, 1998.

PEUCKER, Brigitte. Droste-Hülshoff's Ophelia and the Recovery of Voice. **JEGP: Journal of English and Germanic Philology**, v.82, p.374-391, 1983.

PHILIP, Ranjini. The Shattered Glass: The Story of (O)phelia. **Hamlet Studies**, v.13, p.73-84, 1991.

POWERS, Rhonda. Margaret Cavendish and Shakespeare's Ophelia: Female Role-Playing and Self-Fashioned Identity. **In-Between: Essays and Studies in Literary Criticism**, v.9, ns.1-2, p.107-115, 2000.

- PYLES, Thomas. Ophelia's 'Nothing'. **Modern Language Notes**, v.64, n.5, p.322-323, May 1949.
- RATCLIFFE, Stephen. What doesn't happen in *Hamlet*: The Queen's Speech. **Exemplaria**, v.10, p.123-144, 1998.
- RESETARITS, C.R. Ophelia's Empathic Function. **Mississippi Review**, v.29, n.3, p.215-217, 2001.
- RISUM, Janne. The Voice of Ophelia. **New Theatre Quarterly**, v.10, p.174-182, 1994.
- ROBERTS, Katherine. The Wandering Womb: Classical Medical Theory and the Formation of Female Characters in *Hamlet*. **Classical and Modern Literature: A Quarterly**, v.15, p.223-232, 1995.
- ROBERTS, Leonard and Mary Evans. 'Sweets to the Sweet': Arthur Hughes's Visions of Ophelia. **Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies**, v.1, n.2, p.27-36, 1988.
- ROMANSKA, Magda. NecrOphelia: Death, Femininity and the Making of Modern Aesthetics. **Performance Research: A Journal of the Performing Arts**, v.10, n.3, p.35-53, 2005.
- ROMANSKA, Magda. Ontology and Eroticism: Two Bodies of Ophelia. **Women's Studies: An Interdisciplinary Journal**, v.34, n.6, p.485-503, Sep 2005.
- RONK, Martha. Representations of Ophelia. **Criticism**, v.36, p.21-43, 1994.
- RUTTER, Carol. Snatched Bodies: Ophelia in the Grave. *Shakespeare Quarterly*, v.49, n.3, p.299-319, Autumn 1998. Also published in RUTTER, Carol. **Enter the Body: Women and Representation on Shakespeare's Stage**. London: Routledge, 2001.
- S, E.F. The Insanity of Ophelia. **The Sketch**, p.46, 26 April 1905.
- SABURO, Sato. Hamlet, Polonius, and Ophelia in Meiji Japan. **Comparative Literature Studies**, v.22, p.23-33, 1985.
- SABURO, Sato. The Japanization of Ophelia in Shimazaki Toson's Plays. **Comparative Literature Studies**, v.24, p.231-242, 1987.
- SCOLNICOV, Hanna. Gertrude's willow speech: Word and film image. **Literature/Film Quarterly**, v.28, p.101-111, 2000.
- SEAMAN, John. The 'Rose of May' in the Unweeded Garden. **Études Anglaises**, v.22, p.337-345, 1969.
- SENG, Peter. Ophelia's Songs in *Hamlet*. **Durham University Journal**, v.56 NS 25, p.77-85, 1964.
- SHINTRI, Sarojini. The Two Faces of Woman: A Study of Ophelia and Gertrude. **Journal of the Karnatak University**, v.27, p.53-59, 1983.
- SHUDOFISKY, M. Maurice. Sarah Bernhardt on *Hamlet*. **College English**, v.3, p.293-295, 1941.

SIEGFRIED, B.R. Ethics, Interpretation, and Shakespeare's Ophelia: The Re-Emergence of Visual Phronesis in the Works of Maclise, Rossetti, Préault, and Abbey. **Shakespeare Yearbook**, v.11, p.197-226, 2000.

STOPEs, C.C. Katherine Hamlet and 'Ophelia'. **Times Literary Supplement**, p.215, 24 Mar 1927.

TANDON, B.G. Why Does Ophelia Die Offstage?. **Aligarh Journal of English Studies**, v.15, p.1-5, 1993.

TAYLOR, Barbara. Deciphering Ophelia: Preface to a 'Document in Madness'. **Discoveries: South-Central Renaissance Conference News and Notes**, v.16, n.2, p.7 and 14, 1999.

TERESA, Sister. Shakespeare's Ophelia and Portia as Types of Womanhood. **Catholic School Interests**, v.8, p.406, Jan 1903.

TOBIN, J.J.M. Apuleius and Ophelia. **Classical Bulletin**, v.56, p.69-70, 1980.

TOBIN, J.J.M. On the Name Ophelia. **American Notes and Queries**, v.16, p.34-35, 1978.

TOBIN, J.J.M. The Unique 'Flaxen' in Ophelia's Mad Song. **Hamlet Studies**, v.3, p.110-111, 1981.

TRACY, Robert. The Owl and the Baker's Daughter: A Note on *Hamlet* IV.v.42-43. **Shakespeare Quarterly**, v.17, p.83-86, 1966.

VELZ, John. Ophelia's 'longed long'. **Notes and Queries**, v.34, p.215, 1987.

VEST, James. Reflections of Ophelia (and of *Hamlet*) in Alfred Hitchcock's *Vertigo*. **Journal of the Midwest Modern Language Association**, v.22, n.1, p.1-9, 1989.

WAGNER, Linda. Ophelia: Shakespeare's Pathetic Plot Device. **Shakespeare Quarterly**, v.14, n.1, p.94-97, Winter 1963.

WALTON, C. A Brief for Ophelia. **Poet-Lore**, v.3, p.569-572, 16 Nov 1891.

WECHSLER, Judith. Performing Ophelia: The Iconography of Madness. **Theatre Survey**, v.43, n.2, p.201-221, 2002.

WENTERSDORF, Karl. Hamlet: Ophelia's Long Purples. **Shakespeare Quarterly**, v.29, n.3, p.413-417, Summer 1978.

WHITE, R.S. The Tragedy of Ophelia. **Ariel: A Review of International English Literature**, v.9, p.41-53, Ap 1978.

WILLIAMS, Gordon. Ophelia's 'Show'. **Trivium**, v.4, p.108-111, 1969.

2.3b - Artigos de periódicos (nos quais Ofélia tem uma parte significativa ou é tratada com grande originalidade)

BOOSE, Lynda. The Father and the Bride in Shakespeare. **PMLA**, v.97, p.325-347, 1982.

BURNETT, Linda. 'Redescribing a World': Towards a Theory of Shakespearean Adaptation in Canada. **Canadian Theatre Review**, v.111, p.5-9, 2002.

CHARNEY, Maruice; CHARNEY, Hanna. The Language of Madwomen in Shakespeare and His Fellow Dramatists. **Signs**, v.3, p.451-460, 1977.

DiMATTEO, Anthony. *Hamlet* as Fable: Reconstructing a Lost Code of Meaning. **Connotations**, v.6.2, p.158-179, 1996/1997.

HILL, James. 'What, are they children?': Shakespeare's Tragic Women and the Boy Actors. **Studies in English Literature, 1500-1900**, v.26, p.235-258, 1986.

SAVU, Laura Elena. In Desire's Grip: Gender, Politics, and Intertextual Games in Updike's *Gertrude and Claudius*. **Papers on Language and Literature**, v.39, n.1, p.22-48, 2003.

SIMON, Bennett. *Hamlet* and the Trauma Doctors: An Essay at Interpretation. **American Imago**, v.58.3, p.707-722, Fall 2001.

STOCKHOLDER, Kay. Sex and Authority in *Hamlet*, *King Lear*, and *Pericles*. **Mosaic**, v.18, p.17-29, 1985.

TRAUB, Valerie. Jewels, Statues, and Corpses: Containment of Female Erotic Power in Shakespeare's Plays. *Shakespeare Studies*, v.20, p.215-238, 1988. In: BARKER, Deborah; KAMPS, Ivo (Ed.). **Shakespeare and Gender: A History**. London and New York: Verso, 1995. p.120-141.

WILT, Judith. Comment on David Leverenz's 'The Woman in *Hamlet*'. **Women's Studies**, v.9, p.93-97, 1981.

WINSTANLEY, Lilian. *Hamlet* and the Essex Conspiracy. In two parts. **Aberystwyth Studies**, v.6, p.47-66, 1924 and **Aberystwyth Studies**, v.7, p.37-50, 1925.

2.4a - Teses não publicadas (centradas em Ofélia – inclusive aquelas que devotam pelo menos um capítulo à análise de Ofélia)

DIOR, Cynthia. **Ophelia**: Becoming the violet. MA Diss. Idaho State University, 1998.

EVANS, Carolyne. **A critique of feminist criticism in Shakespeare's 'Hamlet'**: The decomposition of Ophelia and Gertrude. MA Diss. University of Houston-Clear Lake, 1998.

GRIGG, E.M. **The onstage relationship between Hamlet and Ophelia in four UK productions of William Shakespeare's 'Hamlet'**. MA Diss. University of Birmingham, 2004.

HAMILTON, Ross. **'And Nothing Pleaseth But Rare Accidents'**: A Literary History of Accident. PhD Diss. Yale University, 1995.

HOLBERT, Carolyn. **Mad sex and sexual madness**: Female characters in tragic drama. PhD Diss. University of New Mexico, 1998.

KANTACK, Jerri. **Romantic Musical Characterizations of Ophelia**. DMA Diss. Alabama University, 1993.

LEE, Kathryn. **'A Document in Madness'**: Victorian Representations of Ophelia. MA Diss. University of Birmingham, 1990.

ODOM, Susan. **Four Musical Settings of Ophelia**. DMA Diss. North Texas State University, 1991.

PARKINSON, Michelle. **'Some Precious Instance'**: Ophelia, madness and Renaissance woman". MA Diss. Utah State University, 2000.

RAPPOLD, Lee Ann. **Hamlet and the Elizabethan Common Law**. PhD Diss. University of California - Santa Cruz, 1992.

RHODES, Kimberly. **Performing Roles**: Images of Ophelia in Britain, 1740-1910. PhD Diss. Columbia University, 1999.

ROMANSKA, Magda. **NecrOphelia**: Death, Femininity and the Making of Modern Aesthetics. PhD Diss. Cornell University, 2006.

ROMOTSKY, Sally. **Sex and the Family in *Hamlet***. PhD Diss. Georgia University, 1973.

SEDER, Kimberly. **An Actor's Approach to the Chracterization of Ophelia in William Shakespeare's 'Hamlet'**. MFA Diss. California State University, 1994.

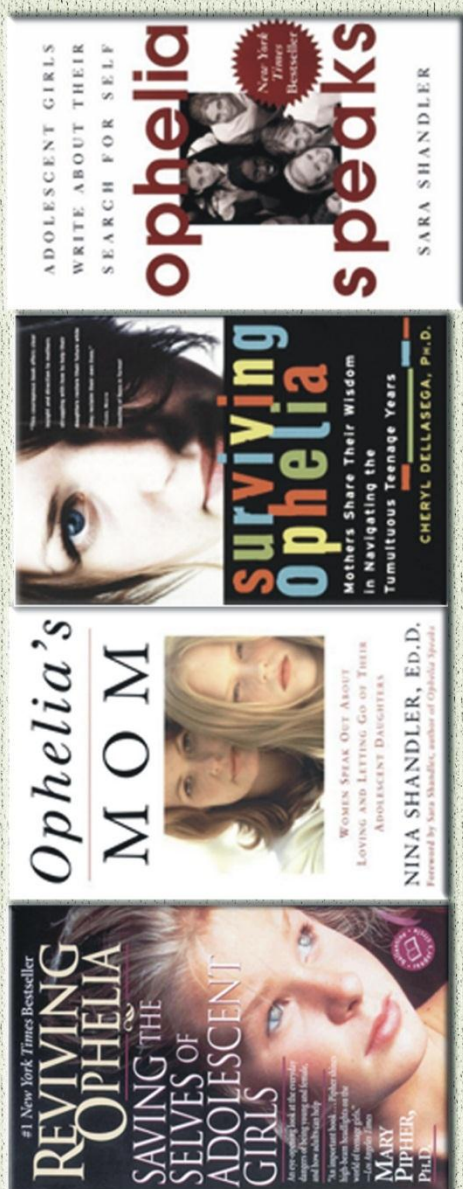
SUPRENANT, Susann. **Shakespeare Re-Visions**: Representations of Female Characters in Appropriations and Radical Performance Adaptations of Shakespeare's Plays. PhD Diss. Oregon University, 2000.

YANOSKY, Sabrina. **A Theatrical-Critical Approach to *Hamlet's* Women for Actors and Critics**. PhD Diss. University of California - Berkeley, 1988.

ANEXO 8

EXEMPLOS DE OFÉLIA NA CULTURA DE MASSA
(SÉRIE DE *BEST-SELLERS* E MÚSICA POPULAR)

O Complexo de Ofélia



Música inspirada por Ofélia



ANEXO 9**OFÉLIAS MORIBUNDAS (A CAMINHO DO CÓRREGO)**

